Do erro em composição

Do erro em composição

Flo Menezes

MENEZES, F. *Do erro em composição* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2021, 181 p. ISBN: 978-65-5714-052-9. https://doi.org/10.7476/9786557140529.

Do erro em composição

FLO MENEZES

Do erro em composição

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

M543d Menezes, Flo

Do erro em composição / Flo Menezes. – São Paulo : Editora Unesp Digital, 2021.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5714-052-9 (eBook)

1. Música. 2. Composição musical. I. Título.

2021-3975 CDD 780
CDU 78

Índice para catálogo sistemático:
1. Música 780
2. Música 78

Este livro é publicado pelo projeto Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da Unesp – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Unesp (PROPG) / Fundação Editora da Unesp (FEU)

Editora afiliada:

Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

Sumário

Argumento [*Argumentum*]

A melhor forma de entender, pensar e ensinar a composição musical é a análise. Passamos a vida analisando as obras de que mais gostamos e, ao longo de todas essas análises, falamos e falamos sobre seus tantos acertos. Mas talvez consista a força das oposições justamente no fato de que, discorrendo sobre o que quase ninguém discorre, seus erros, venhamos a entender de outra maneira, e ainda mais, o que nelas mais apreciamos.

Introdução [*Introductio*]

Axiomas [*Axiomata*]

> 1. [O erro] mereceria um lugar de honra, porque graças a ele é que o movimento não cessa, que a fração não alcança a unidade e que a veracidade nunca se torna verdade; pois nos seria demasiado suportar o conhecimento da verdade.[1] (Schoenberg, 2001, p.458)

> 2. O que não é levemente disforme tem ar insensível; donde se segue que a irregularidade, ou seja, o inesperado, a surpresa, a estupefação constituem uma parte essencial e a característica mesmo da beleza.[2] (Baudelaire, 2012)

Por anos a fio, esta passagem do *Tratado de Harmonia* (*Harmonielehre*) de Schoenberg não deixou de me incomodar. Ao ler a frase

---

1 *"[Der Irrtum] verdient einen Ehrenplatz, denn ihm verdankt man es, daß die Bewegung nicht aufhört, daß die Eins nicht erreicht wird. Daß die Wahrhaftigkeit nie zur Wahrheit wird; denn es wäre kaum zu ertragen, wenn wir die Wahrheit wüßten."* (Schoenberg, 1949, p.394)

2 *"Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible; d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté."* (Baudelaire, 2012 – *Journaux intimes* – *Fusées*)

há muitos anos, ainda quando eu era adolescente, senti uma imediata identificação com o que ela proferia, mas quase guardei para mim seu conteúdo para, ao longo dos anos seguintes, procurar entender o que de fato significava.

Minha concordância foi instintiva. Vislumbrei, por aquelas palavras, o insolente lugar da discordância, o fundamento de toda irreverência. Por certo que toda qualificação é passível de interpretação, e que confere papel substancial a certa subjetividade. Mas se trata antes de intersubjetividade. Há, na circulação dos códigos e em meio a todas as aberturas que mesmo a obra mais fechada pode possibilitar, linguagem, e portanto os homens procuram falar uns aos outros. Se no nível da língua a discussão torna-se rasa e o gosto quase não se discute, no nível da linguagem há muito a debater, e sobre os fatos de linguagem afloram interlocuções, oposições, atitudes e conceptualização. Regras são, de modo mais ou menos consciente, estabelecidas para que possam ser desrespeitadas. Elas tornam-se referência quando suas formulações despontam para horizontes poéticos multiplicadores de sentido, mas logo se tornam, nas mãos dos repetidores, o lugar da banalidade, para que o criador de gênio irrompa e vislumbre um novo Novo e desestabilize as bases da mediocridade. A roda da linguagem é posta em movimentos. Há, pois, até mesmo certa dimensão política imanente nos atos de linguagem advinda do *ethos* do compositor, de seu comportamento e comprometimento diante da invenção.

Mas toda invenção é ato de consciência plena. Por certo que por detrás de todo controle há também o descontrole. Porém, o espaço da imponderabilidade não lhe é dado por displicência ou por irresponsabilidade. É respondendo-se pelo que se inventa que, por fruto de todas as conjunturas que tecem nosso psiquismo e que costuram a densa trama que vai do nível mais aceso de nossa consciência àquele mais onírico, capaz de aflorar apenas em sonhos, é por tal responsabilidade que se dá certa vazão aos atos e aos inatos da inconsciência. Não é preciso – é impossível mesmo – que se procure promover tais instâncias sublimadas às primeiras da criação; algum "surrealismo" já se faz presente em nossas próprias realidades – permeadas

e vividas de sonhos e de vigílias – e a imponderabilidade será tanto mais autêntica quanto menos atenção dermos a ela. Fará seu papel displicente e por vezes surpreendente como um dos veículos de nossos desejos.

Em meio a tal processo, cultuamos nossa *jouissance* (no sentido barthesiano mesmo), aquele gozo estético e sublimado que faz emergir, em obras, a Obra que perfila nosso rosto de artista, que com o tempo envelhece, mas que não deveria parar de se renovar – um rosto do qual emanarão proposições, mas no qual, como o passar dos anos, também pode ter lugar de honra não o erro, mas certo silêncio, e de cujo olhar e gesto emanam tantos significados, nesta acumulação rebatedora de sentidos que erige aquela qualidade ou potência em ato que tende a sobrepor as barreiras temporais circunscritas na cápsula de sentido da própria obra para ecoar ou fazer nela reverberar os ecos de outras tantas obras, nossas e de outros: sua intertextualidade.

Assim é que a composição é o lugar errante dos acertos, assim como a viagem certeira de certos erros. As grandes obras são invenções que acabam se tornando regras, mas, como invenções, sempre contrariam de algum modo as regras que vigoraram até sua emergência. Se ecoam feitos passados, o fazem sempre no sentido da invenção. Assim, as grandes invenções invertem o lema aristotélico: são primeiramente atos que viram potência apenas depois, incitando desdobramentos e desenvolvimentos ulteriores, na Obra do criador e em obras outras, de outros. A figura do grande Inventor funde sua imagem com a do grande Mestre, de tal modo que o que cria germina em novas invenções e, consequentemente, em transgressões. A Obra é, então, inovadora e ato enquanto invenção, e propulsora e potência enquanto transgressão, transgressão em si mesma e transgressão no que impulsiona e na forma como reverbera para fora de si mesma.

Ao inventar, formulamos e tornamo-nos responsáveis pelo que fazemos. Daí, deste ato propositivo, sobrevém o potencial reverberante que tenderá a ocupar o tempo das pessoas. Nesse processo de estesia, nosso comportamento, político, opera no sentido oposto da anestesia social. E diante da letargia à qual as sensibilidades sociais tendem a se submeter, podemos, diante dos sons, mesmo os de fora

das obras, nos estetizar por completo, da mesma maneira como, diante do mundo, nos ensurdecer. Os pés do criador estão, de certo modo, um pouco alçados do chão, e a medida de tal intransigência é uma dessas liberdades que ninguém é capaz de lhe tolher.

O compositor cria, pois, suas barreiras, porque necessita – também ele – de estratégias de vivência e de sobrevivência. Nesse sentido, a obra musical vai ao fundo da questão: é o *topos* de uma Utopia, o lugar de seus prazeres e o rito de seu crescimento espiritual. É onde exerce, acordado, seus sonhos, que se tornam realidade a ele e aos outros, uma realidade, a esses potenciais interlocutores, a ser admirada e cultuada, ou rejeitada e combatida, porque, de certa forma, sonhar acordado pode sempre promover a ofensa diante da impotência, e o pânico ou a raiva existem para o escape ao espelho que escancara o desbotamento da própria imagem. A obra radical incomoda.

Há, portanto, matizes de *erro*: na vertente do que é menos ou mais consciente, daqueles que são frutos quase do acaso – como os *lapsos* ou as *falhas* – aos perseguidos pelo compositor – como os *desvios* ou o *sacrifício*; pelo prisma das formulações emergentes no próprio corpo da obra ou em certa propositura de tipos de obra, daqueles que mais se revelam como incongruentes ou inadequados – como as *impropriedades* ou os *equívocos* – àqueles cuja incongruência chega a abranger toda a postura do compositor, como erro de linguagem e não apenas de seus atos – como os *enganos* –; e há, por fim, o erro com o qual se conta, aquele que não só é permitido, como conscientemente perseguido – como as *fendas* ou *fraturas* da obra –, que se distinguem dos desvios e dos sacrifícios – que se se fazem erros, o fazem diante do que excluem *in absentia* – pelo que promovem o erro como textura *in præsentia*, condicionante dos resultados em ato das sonoridades.

É preciso, pois, abaixar a guarda. Olhar o erro como campo múltiplo de ações e de significados, entendê-lo como categoria abrangente do que, por certo, combatemos, mas também do que almejamos. E reconhecer a impertinência de muitas de suas emergências, que não desqualificam a grande obra. Não são, nesses casos, traços distintivos, mas antes apenas variantes dos "fonemas" da composição.

E, assim, reconhecemos que, para bem do fato artístico, não há obra perfeita, porque é fruto das mãos e do pensamento dos homens que, mesmo geniais, cometem, mais ou menos conscientemente, seus deslizes. É tal superfície porosa, irregular, granular, que nos transmite a sensação de beleza, pois tais imperfeições são vestígios rítmicos de nossa inconstância e, como tal, denegam o lugar comum e sua conformidade.

Toda complexidade é, em certo sentido, disforme.

Parte I
Estudos de caso e acaso

1
Do lapso

Axioma [*Axioma*]

> Não é seguro que aquilo que se escolheu seja único e certo; talvez aquilo que não se escolheu seja mais certo. No trabalho feito em estúdio, na música electrónica, é isto que acontece. Há muitos imprevistos, casualidades, erros – erros que têm uma grande importância [...]. Porque o erro é o que vem quebrar as regras. A transgressão.[1] (Nono, 2014, p.157)

Proposição [*Propositio*]

O lapso é um deslize casual. Na linguagem verbal, ele é o ato falho, porta de acesso aos desejos, porque as manifestações verbais, para fora da poesia e da literatura, sempre carregarão aquela espontaneidade do fenômeno que se dá em tempo real e que, enquanto

1 *"Non è esatto che ciò che si è scelto sia unico e giusto; forse quello che non è stato scelto è più giusto. Nel lavoro in Studio, nella musica elettronica, succede così. Ci sono molti imprevisti, casi, errori – errori che hanno una grande importanza [...]. Poiché l'errore è ciò che viene a rompere le regole. La trasgressione."* (Nono, 2019 – "L'errore come necessità" [1983])

tal, pode ser reveladora de intenções ou de anseios inconscientes. A escritura, no entanto, seja ela verbal, seja ela composicional, é ato em tempo diferido, pelo qual todo desejo se vê consciente e temporalmente estirado, tramado, entrelaçado. Ela é, por isso, minuciosa, e toda imponderabilidade se aloja por detrás do controle que o criador exerce sobre seus materiais em processo de elaboração. A composição é, por isso, a promoção da perlaboração psíquica em obra. O lapso, quando ocorre, é fruto fortuito do mero acaso, como se esse existisse.

Demonstração I [*Demonstratio*]

Quaderno (2005), para marimba e eletrônica (ou, em versão de 2007, para violão e eletrônica), é obra toda construída com base em uma entidade harmônica simétrica de oito notas no âmbito de uma nona menor entre Si♮ 3 e Dó♮ 6 (referência à nona menor de *Cruda Amarilli* de Monteverdi, de que ainda falaremos), entidade harmônica esta reminiscente de *Mahler in transgress* (2003), para dois pianos e eletrônica, cujas entidades remontam ainda a obras anteriores, entrelaçando o tecido intertextual no terreno na harmonia.

Além de meus *módulos cíclicos* – técnica intervalar pela qual expando a um reservatório de notas modular de intervalos cíclicos a estrutura intervalar de uma entidade harmônica de base –, emprego na obra minhas *projeções proporcionais* que expandem ou contraem o espaço intervalar de certa estrutura harmônica (melódica ou

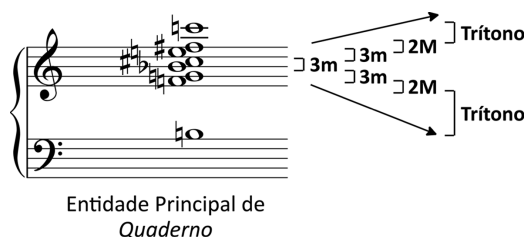
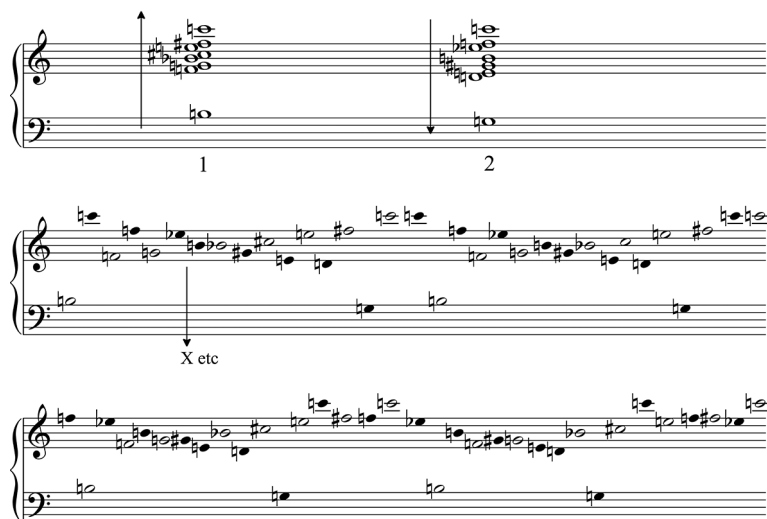
Figura 1 – Entidade harmônica simétrica de oito notas de *Quaderno*, de Flo Menezes

acórdica). No caso de seu início, *Quaderno* intercala a entidade original com uma sua leve expansão no campo das alturas, dilatando proporcionalmente seus intervalos do Si 3 grave original ao Sol grave 3 – considerando-se o Lá de 440 Hz, do diapasão, como estando na oitava 4 –, mas permanecendo intacta nesta projeção a nota Dó 6 aguda. O intervalo central de terça menor entre Si♭ 4 e Dó♯ 5, do qual se desprendem, nas duas direções (grave e aguda), mais uma terça menor, uma segunda maior e um trítono, acaba sendo preservado, porém deslocado às notas Sol♯ 4 e Si♮ 4, e os demais intervalos que se projetam ao grave e ao agudo "acomodam-se" e se adaptam proporcionalmente ao novo registro expandido: a outra terça menor sofre ligeira expansão e se transforma em uma terça maior; a segunda maior é igualmente preservada; e o trítono é expandido ao intervalo de quinta. Assim, dois intervalos se mantêm intactos, e dois outros se expandem ligeiramente e se dilatam em meio-tom.

Figura 2 – *Interlocking* entre o arpejo ascendente da entidade harmônica original (notas brancas) e o arpejo descendente da entidade harmônica expandida (notas pretas) em *Quaderno*, de Flo Menezes

O início da peça se caracteriza pela imbricação da entidade original com ela mesma expandida. Tem-se a intercalação entre um arpejo ascendente da entidade original (notas brancas na Figura anterior), que dá início à peça, e o arpejo descendente da entidade expandida (notas pretas), cuja interposição das notas dos dois arpejos se dá por passos irregulares, criando uma certa irregularidade desta interposição de uma entidade dentro da outra (técnica de *interlocking*), da qual ilustramos anteriormente apenas a primeira etapa do procedimento.

Mas observemos a primeira página da obra na Figura 3!

O que explica a primeiríssima nota da peça ser um... Lá♮ 3? Ora, haveria de ser um Si♮ 3, a nota mais grave da entidade harmônica original! Após editada e estudada pelos músicos, a performance revelou-me esse deslize quando fui ouvi-los. Como haveria surgido? De que operação teria decorrido? Distante já de sua estruturação, vasculhei meus próprios manuscritos à procura de alguma explicação. Mas, como a lógica da escuta nos ensinava – a mim e aos intérpretes –, tratava-se de um erro. Os intérpretes, por mais que estranhassem, não se sentiram na posição de alterá-la. Assim a estudaram. E eu, o que faria e o que fiz? Acabei aceitando o erro como um *sinal* – um sinal de seu início, de onde parte a primeira operação da eletrônica em tempo real, desprendendo ressonâncias pré-gravadas e constituídas pela estrutura harmônica da obra.

Figura 3 – *Quaderno*, de Flo Menezes (versão para marimba e eletrônica) – primeira página da partitura

O erro foi decorrente, provavelmente, de sua edição em programa de editoração de partitura em computador, tarefa a que eu mesmo geralmente me proponho, em vista de minha exigência de cuidado extremo. Nem todo esse cuidado e esse zelo puderam, entretanto, evitar que provavelmente alguma tecla tenha sido esbarrada e eu tenha, por acaso, deslocado a primeira nota em uma segunda maior abaixo. O erro persiste até hoje e passou a fazer parte da obra.

Demonstração II

O número 5 governa até mesmo a geração dos sons senoidais que servirão de base para as misturas de cinco sons que constituem o material de base para *Studie II*, peça eletrônica serial integral de 1954 de Karlheinz Stockhausen. Para tanto, Stockhausen deriva um escala de base: como uma espécie de temperamento levemente alargado, todas as frequências são derivadas da razão $\sqrt[5\times5]{5}$, ou seja, $\sqrt[25]{5} = 1{,}06649$, resultando, pois, em um intervalo um pouco maior que a razão do semitom temperado do total cromático – uma vez que divide o intervalo de duas oitavas mais uma terça maior (equivalente à razão $\frac{5}{1}$) não em 28, mas sim em *25* intervalos iguais –, e ocasionando, assim,

uma escala temperada ligeiramente mais *alargada* do que o temperamento igual que conhecemos. Multiplicando a frequência grave de base de 100 Hz e as sucessivas resultantes sempre a cada vez pela razão 1,06649, obtém-se a escala de frequências de *Studie II*. Desta feita, Stockhausen derivou a escala do grave ao agudo até a frequência de 17.200 Hz, constituindo uma escala de 81 graus da frequência mais grave à mais aguda.

O passo seguinte foi então estipular de que maneira seriam constituídas as *misturas* (*Tongemische*, tal como o compositor chamou os blocos sonoros que realizaria). Tendo todas elas o número fixo de cinco sons senoidais, Stockhausen decidiu uniformizar igualmente a *distância entre as frequências no interior de cada mistura*. Para tanto, cinco categorias ou variações quanto à distância das cinco frequências internas às misturas foram utilizadas: os intervalos constantes de tais variações correspondem a *1x, 2x, 3x, 4x* ou *5x* a razão de $\sqrt[25]{5}$. Ou seja, a distância constante entre os cinco "parciais" e consequentemente a largura da banda de frequência de cada *variante* de mistura são variadas igualmente pelo fator 5. Como resultado, têm-se misturas em cinco variantes distintas de extensão frequencial: das misturas mais estreitas, em que todos os cinco sons senoidais são imediatamente adjacentes na escala de frequências da peça, a misturas nas quais se elegem frequências a cada distância de cinco sons desta escala, passando pelos outros três graus intermediários.

O fato de a partitura de realização dessa obra-magna e histórica da música eletrônica – a primeira partitura do gênero – conter todas as informações precisas sobre a sua produção, e o fato de que, à época em que foi realizada, Stockhausen teve de se deparar com condições ainda muito precárias de composição em estúdio, levou-me a me impor a árdua tarefa de *refazer* a peça, o que levei a cabo por meio da linguagem CSound de 13 a 19 de março de 1999. O fato mais curioso, entretanto, deu-se quando me apercebi, comparando minha versão com a versão original, que à página 14 da partitura existe uma mistura de cinco sons senoidais que *não existe na versão original*!

Figura 4 – *Studie II* (1954) de Karlheinz Stockhausen: tabela das 193 misturas sonoras

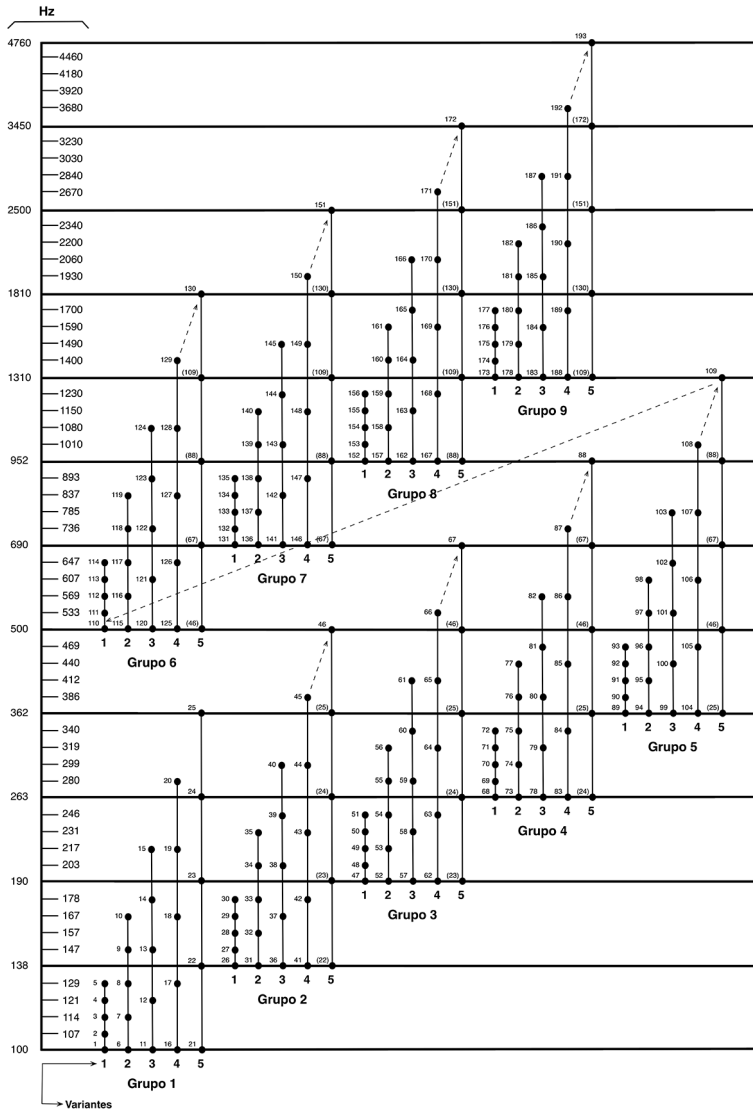
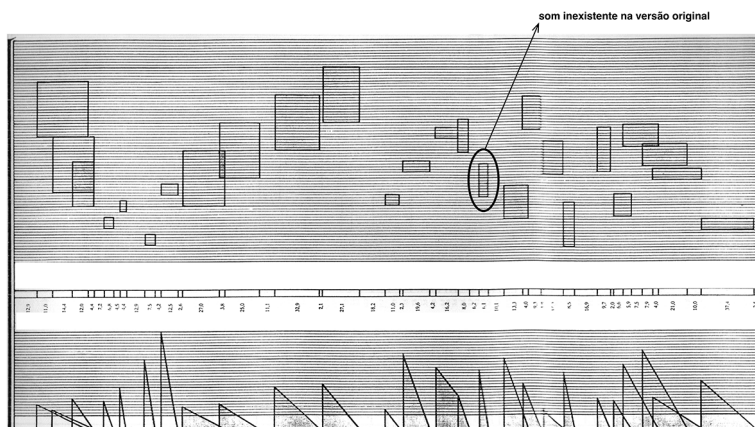



Figura 5 – *Studie II* (1954) de Karlheinz Stockhausen: "mistura" faltante da p.14 da partitura

© Karlheinz Stockhausen

O deslize faz com que, na versão original da obra, não tenhamos 380 misturas, tal como previsto por sua estruturação prévia e tal como consta na partitura, mas sim 379 misturas, e isto por um lapso de Stockhausen! Ainda que a duração desta "mistura faltante" seja de apenas 0,08", o que mais nos estarrece é constatar que foi preciso que eu refizesse a obra e descobrisse, ao ouvi-la atentamente tanto como minha nova realização quanto em sua comparação com a versão original de Stockhausen, a ausência deste som, e isto após um número incontável de músicos, compositores e musicólogos, além do próprio Stockhausen, a terem ouvido, com a sua partitura em mãos, por... 45 anos! Quando mostrei o fato a Stockhausen naquela mesma época em sua casa, dirigi-lhe a pergunta: "O que teria acontecido?" Atônito, e quase incrédulo, respondeu após alguns segundos, em tom mais de indagação do que de assertiva: "... Provavelmente o pedaço de fita... teria caído no chão?"

Tratando-se de um ínfimo pedaço de fita magnética, provavelmente disposto em meio a um punhado de outros pedaços de fita por cima de uma mesa – tal como costumávamos fazer quando da realização de uma obra eletroacústica por meios analógicos –, certamente

algum golpe de vento ou, ainda mais provavelmente, algum esbarro com a manga da camisa já teria sido suficiente para que esse pequeno pedaço de fita viesse a cair, desapercebidamente, ao chão, e com isso tivesse sido involuntariamente excluído do processo de colagem, por fita adesiva, dos pedaços que se sucederiam e que comporiam a sequência dos eventos de sua peça.

Corolário [*Corollarium*]

O lapso revela-se como traço não distintivo da escritura, como marca irrelevante para seu entendimento, como produto de um acaso fortuito cujo resultado não se demonstra como pertinente para a enunciação do tecido musical. Convivemos com lapsos, e por vezes deles sequer nos damos conta.

Escólio [*Scholium*]

O lapso, na obra musical, quer seja por seu resultado como desvio errático, quer seja por sua falha ausente, é absorvido pela composição sem que sequer se pense nele. Ele decorre de uma operação ou ação involuntária do criador, tendo por consequência um erro ínfimo que, se descoberto, é localizável como pequena incongruência do tecido escritural, e cujo elemento faltante ou distorcido, se ausente ou presente, sequer é sentido ou pressentido, quer seja pelo próprio compositor, quer seja por aqueles que com a obra se defrontam. Sem que em nada diminua a obra, o lapso pode, no mais, passar desapercebido por décadas sem sequer ser revelado, e talvez jamais o seja.

2
Da falha

Axiomas

1. Mesmo se não cometermos um erro na conclusão e levarmos em conta todas as possibilidades logicamente resultantes, a provável incompletude na abordagem dos elementos nos ameaça com a falha completa do cálculo.[1] (Freud, 2016)

2. [...] É a nosso solo silencioso e ingenuamente imóvel que restituímos suas rupturas, sua instabilidade, suas falhas; e é ele que se inquieta novamente sob nossos passos.[2] (Foucault, 2000)

1 "*Selbst wenn wir keinen Fehler im Schließen begehen und alle logisch sich ergebenden Möglichkeiten in Rechnung ziehen, droht uns die wahrscheinliche Unvollständigkeit im Ansatz der Elemente mit dem völligen Fehlschlagen der Rechnung.*" (Freud, 2016 – *Die Traumdeutung – VII – Zur Psychologie der Traumvorgänge*)

2 "[...] *C'est à notre sol silencieux et naïvement immobile que nous rendons ses ruptures, son instabilité, ses failles; et c'est lui qui s'inquiète à nouveau sous nos pas.*" (Foucault, 2013 – *Préface*)

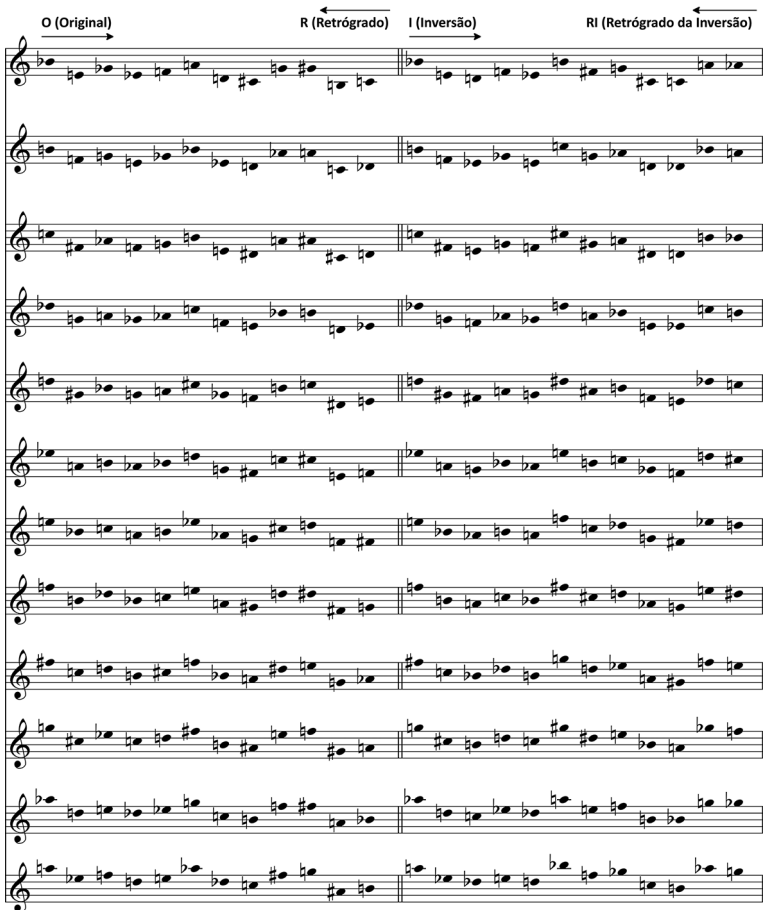
Proposição

A falha é como uma letra trocada em meio a uma palavra escrita, que não impede seu entendimento e sequer será necessariamente percebida. Pois uma palavra é captada por seu campo significante, pela globalidade de sua formulação. Sua apreensão é gestáltica: dá-se mais pela totalidade de seu enunciado do que pela percepção particularizada de cada um de seus termos. Em formulações estruturais de conjunção de notas, pode dar-se o mesmo fenômeno, quanto mais se a enunciação se vê turbada pela dificuldade no reconhecimento de todos os seus componentes particulares. Como o lapso, a falha não é exatamente fratura, mas produto de algum ínfimo deslize e, na escritura musical, decorre ou de algum cálculo enganoso, ou de alguma troca entre símbolos aparentados os quais, no entanto, distorcem o resultado final. A distorção, no entanto, é tão irrelevante quanto o lapso. A falha não é produto de um acaso fortuito, de um esbarro, de um esquecimento ou de um golpe de vento; tem suas origens em certa permutabilidade entre os termos de uma enunciação.

Demonstração I

Defrontando-se com as duas principais heranças formais da velha tonalidade, quais sejam, de um lado, a forma sonata, e, de outro, o tema e variações, Arnold Schoenberg concebe duas obras de grande síntese calcadas, as duas, na metodologia serial dodecafônica. O *Klavierstück* Op.33a (1928) realiza notável síntese do esqueleto formal da forma sonata que, desprovido de sua funcionalidade tonal, pôde se ver projetado em um tal adensamento estrutural que sua duração não passa de poucos minutos. Por certo que já não se trata de uma obra em miniatura – tais como as peças de seu Op. 19 (os *Sechs kleine Klavierstücke*, de 1911) –, mas diante do que o arco tonal fez-se representar pela extensividade da forma sonata, esta verte-se em gesto abreviado e sintético, de espetacular concisão.

Já quanto ao tema e variações, a forma recebe seu tratamento serial paradigmático nas admiráveis *Variationen für Orchester* Op. 31, de 1926-28, que faz dos processos distributivos da série dodecafônica de base e de suas formas derivadas pelos instrumentos o motor constituinte das suas nove variações que, com a *Introduktion*, o *Thema* e o *Finale*, constituem as doze seções formais as quais correspondem, nas intenções do compositor, à estrutura intervalar

Figura 6 – As séries das *Variationen für Orchester* Op. 31, de Arnold Schoenberg

de doze notas. É como se Schoenberg estivesse nos dizendo que a maneira pela qual interpreta estruturalmente suas séries pelos instrumentos e seus agrupamentos consubstancia os possíveis estados variados de seu tema.

Uma análise nota a nota nos elucida sobre os mecanismos de distribuição da ordenação da série na orquestração e sobre a maneira pela qual Schoenberg pensa as cores orquestrais como estratificações de sua estruturação serial. Mas mais que isso: ela nos revela incontáveis erros de nota. Seriam tais erros decorrentes das mãos de algum copista que, interpretando a caligrafia de Schoenberg, cometera como que certas trocas de determinados acentos? Esta possibilidade, de fato, existe, sobretudo quando o erro ocorre por mera alteração de acidente. Da mesma maneira, é possível pressupor que haja também notas erradas que se situam em linhas suplementares do pentagrama, conjecturando-se que o trabalho de um copista possa negligenciar algum pequeno traço suplementar ao pentagrama e interprete, por exemplo, aquilo que deveria ser uma nota como sendo uma outra (suprimindo-se por displicência, por exemplo, a primeira linha suplementar de um Dó 6 e transformando esta nota em um Lá 5). Tais deslizes são mais que possíveis, são mesmo prováveis, e a isto deve-se um criterioso trabalho de revisão.

O compasso 125, no entanto, revela um erro das mãos do próprio Schoenberg, porque ele se encontra... orquestrado! A nota errada encontra-se em três instrumentos – violas, harpa e primeiro fagote –, o que evidencia a falha pelas mãos do próprio compositor: um Mi♮ no lugar de um Mi♭.

Uma inversão transposta a Mi inicia-se e vai até a 8ª nota da série no compasso 124 nos três clarinetes, segundos violinos e violas, e o restante da série é completada no compasso 125 pelas violas, harpa, fagotes e clarinetes (vide esquema da Figura 7). A nota errada é a das violas, dobrada pela harpa e pelo primeiro fagote. Poder-se-ia argumentar que este Mi♮ eventualmente pertencesse à outra série que tem início no solo dos trompetes no compasso 123 – uma inversão transposta a Sol, mas o uso estrutural é evidente: esta série é empregada integralmente, sem qualquer alteração na

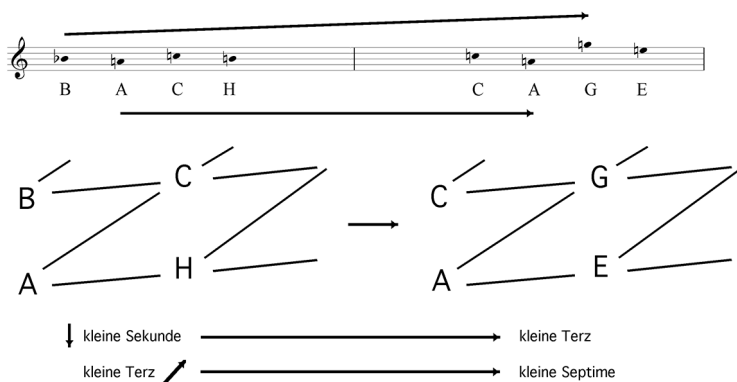
sequência de suas notas, apenas pelos trompetes até o compasso 129, ao término da Variação 3. A aparição do Mi♮ no compasso 125 teria antecipado a 8ª nota da série, desrespeitado a ordem inequívoca desta série ao longo de toda a intervenção dos trompetes e quebrado por completo a distribuição estrutural da série na orquestração, além de suprimir a 11ª nota da outra série que teve início nos clarinetes. Há, portanto, inúmeras evidências de que se trata de um erro de Schoenberg.

Figura 7 – *Variationen für Orchester* Op. 31 de Arnold Schoenberg: esquema da estrutura serial dos compassos 123 a 129 (apenas séries abordadas aqui)

Demonstração II

Quando o grande compositor belga Henri Pousseur, de quem fui bastante próximo e que foi meu orientador de doutorado em Liège sobre Luciano Berio entre 1987 e 1992, faleceu, a renomada revista alemã *MusikTexte* solicitou-me um artigo em sua homenagem. Lembrei-me de uma longa conversa com Pousseur em um restaurante, quando, em um guardanapo, rascunhou um pentagrama e, com sorrisos em seus lábios, escreveu as notas dos nomes de Bach (cujo motivo é pré-serial, portanto *determinista* ao extremo, por suas correspondências intervalares internas e por seu cromatismo) e de Cage (ícone do *indeterminismo*), afirmando, com razão, que sua

técnica das *redes harmônicas* (*réseaux harmoniques*), em que uma mesma estrutura intervalar pode sofrer alteração proporcional de perfil com base na alteração dos vetores intervalares de uma dada "rede", era, enfim, uma técnica unificadora, capaz de unir em um *continuum* universos musicais muito díspares. Em suas palavras, Pousseur afirmava-se, com isto, como o compositor que chegara, efetivamente, a um serialismo verdadeiramente *integral*, ou ao menos integralizante.

Figura 8 – Meu diagrama para a publicação alemã, reproduzindo o desenho que Henri Pousseur me fizera em um guardanapo sobre suas redes harmônicas; *kleine Sekunde* = segunda menor; *kleine Terz* = terça menor; *kleine Septime* = sétima menor

Eu perdi aquele guardanapo que cheguei a guardar por certo tempo, mas me lembro que as linhas traçadas por Pousseur foram, com o tempo, se dilatando levemente, aproveitando-se da porosidade permeável daquele papel. Com base nos borrões deixados por aquela caneta nanquim, veio-me à mente uma imagem, usada naquele meu texto em alemão, que bem serve para definir a música sútil, delicada, lírica de Pousseur: é como se ela fosse a música de Webern borrada por cores que emergem nas bordas de um nanquim escrito em um guardanapo, em que a cor única de partida (no caso, o cromatismo weberniano) adquire matizes de cores variadas,

numa delgada difração muticolorística. Mas o caráter pontilhista é preservado e, com ele, a fragmentação que confere ao todo a unidade multifacetada dos blocos: os pontos da música delicadamente estilhaçada de Webern apenas dilatam-se e ganham contornos harmônicos diversos. Entre eles, muitos silêncios, isolando as ilhas de sons. Pousseur é mesmo um Webern escrito, com caneta nanquim, em um guardanapo.

Não vem ao caso, aqui, desvendar a técnica das redes harmônicas, mas um modelo de aplicação bem-sucedida encontra-se em *Apostrophe* (1964), a peça que serve de "abertura temática" para seis ulteriores "variações" de *Apostrophe et Six Réflexions*, concluída em 1966. Sem ter acesso às transformações de rede empregadas por Pousseur, é tarefa quase impossível rastrear a maneira pela qual os perfis e suas metamorfoses se constituem. O que ouvimos, entretanto, é uma curiosa – e bela – sucessão de agrupamentos cromáticos

Figura 9 – *Apostrophe* (de *Apostrophe et Six Réflexions*), de Henri Pousseur, com demarcação de suas duas notas erradas, respectivamente em seus compassos 9 e 14 (apenas esquemas com as notas)

e diatônicos, numa notável ampliação do campo serial, antes restrito ao total cromatismo. Uma publicação tardia do próprio Pousseur, expondo-nos as estruturas da obra, permitiu-nos, contudo, analisá--la a fundo. E não é que, logo em *Apostrophe*, deparei-me com dois erros evidentes?

Em 17 de abril de 2005 (portanto quatro anos antes de sua morte), escrevi a Pousseur, tematizando a questão e mostrando-lhe seus tropeços. O e-mail – infelizmente havíamos migrado para esta mídia, com toda a perda da aura do escrito pelos próprios punhos, tal como as mais de cem correspondências que ele havia até então me enviado – é extenso e abrange outros assuntos, mas reproduzo aqui a parte pertinente à questão:

> Formidável é também um dos textos que eu jamais havia visto: a análise de *Apostrophe et Six Réflexions*! Mas ao lê-lo, me apercebi de pequenos problemas relativos a algumas notas. Se você tiver um pouco de empo, gostaria de te perguntar se se trata de uma má compreensão minha ou de pequenos erros de impressão. Isto seria importante, pois gostaria de analisar esta obra capital em minhas futuras aulas.
>
> De acordo com as explicações do texto, constato:
>
> a) compasso 9 da partitura, último acorde: deveria ser um *Ré*♮ + Dó♯ + Ré♯ (e não: *Si*♮ + Dó♯ + Ré♯);
> b) compasso 14: o segundo Mi♭ deveria ser um *Mi*♮.[3]

3 *"Formidable aussi est-il un des textes que je n'avais jamais vu: l'analyse de* Apostrophe et Six Réflexions*! Mais en le lisant, je me suis aperçu des petits problèmes concernant certaines notes. Si tu as un peu de temps, je voudrais te demander s'il s'agit d'une mauvaise compréhension de ma part ou bien de petites fautes d'impression. Cela serait important parce que j'aurais envie d'analyser cette œuvre capitale dans mes classes dans l'avenir.*
Selon les explications dans le texte, je constate:
a) mesure 9 de la partition, dernier accord: il devrait être Ré bécarre + Do dièse + Ré dièse (et non: Si bécarre + Do dièse + Ré dièse);
b) mesure 14: le deuxième Mi bémol devrait être un Mi BÉCARRE."

Três dias depois (portanto, a 20 de abril de 2005), Pousseur me envia sua resposta, e quanto à primeira questão (tópico *a*), assevera:

> Com efeito, você comparou bem os diferentes estágios. Verifiquei em uma fotocópia de meu manuscrito que ainda possuo: o "erro" já está lá, e não estou certo de que ele não tenha sido voluntário, decidido no momento da redação final. Efetivamente, se você olhar as verticalidades deste compasso, você poderá constatar que não há sétima maior direta (há o "dobramento" a partir do grave no primeiro acorde), e que todos os intervalos diretos são "menos cromáticos" ou dissonantes/tensos: segundas maiores, nonas maiores etc.; e como os dois primeiros compassos que circundam este compasso são ainda mais diatônicos, não é impossível que eu tenha desejado atenuar a tensão prevista pelo trabalho esquemático, a fim de preservar uma zona não muito contrastante..."[4]

Já com relação ao tópico *b*, Pousseur escreve sem pestanejar:

> Não, lá você se engana. É preciso observar a rede vertical que é feita de quintas justas e terças maiores (Lá♭, Mi♭, Sol, Ré♯, Fá♯). Trata-se apenas de um "erro tipográfico" [*coquille*]: esquecimento do bemol adiante do segundo Mi![5]

---

4 *"En effet, tu as bien comparé les différents états. J'ai vérifié dans une photocopie de mon manuscrit que j'ai encore: la 'faute' y est déjà, et je ne suis pas sûr qu'elle ne soit pas volontaire, décidée au moment de la rédaction finale. En effet, si tu regardes les verticalités de cette mesure, tu peux constater qu'il n'y a pas de septième majeure directe (il y a la 'double' à partir du la grave dans le premier accord), et que tous les intervalles directs sont 'moins chromatiques' ou dissonants/tendus: secondes majeures, neuvièmes majeures, etc.; et comme les deux mesures qui encadrent celle-ci sont encore plus diatoniques, il n'est pas impossible que j'aie voulu atténuer la tension prévue par le travail schématique, pour garder une zone pas trop contrastée..."*

5 *"Non, là tu te trompes. Il faut regarder le réseau vertical qui est fait de quintes justes et tierces majeures (lab, mib, sol, ré, fa dièse). Ce n'est donc qu'une 'coquille': oubli du bémol devant le deuxième mi!"*

A interlocução com Pousseur é de grande riqueza: revela a tentativa honesta de um grande criador em, ouvindo os erros apontados pela análise de outros, procurar ou justificar, ou esclarecer as faltas cometidas. Convincentes, contudo, elas não são! Com relação a ambas as questões, Pousseur procura deslocar a categoria do erro cometido. Com relação à primeira falha, procura explicá-la como o que chamaremos de *desvio* (a opção voluntária pela desobediência à regra ou à predeterminação estrutural). O argumento, no entanto, é falacioso: a peça, constituída integralmente por contrastes, apenas acentuaria tal estratégia, pois com o primeiro erro de nota, se tivesse sido evitado e obedecido ao esquema previamente, serialmente determinado, conferiria àquele compasso um caráter claramente cromático, notadamente em seu último agregado, o que otimizaria sua oposição aos dois compassos que o circundam, essencialmente diatônicos. Já com relação à segunda questão, o compositor procura deslocar a falha ao que já vimos e classificamos como *lapso* (erro fortuito, produto do esbarro ou do esquecimento), mas a explicação, então, é mais que pouco convincente: ela é contraditória, pois se o bemol no segundo Mi é um esquecimento ou erro de impressão, então assume-se que em seu lugar deveria haver um acidente *natural* (♮), e portanto eu não teria, como aponta Pousseur, me enganado em minha análise.

Mas a missiva revela também outra coisa: o incômodo do erro, que mesmo o criador de gênio, com toda a sua honestidade, reluta em assumir e do qual procura se esquivar.

Demonstração III

Não há motivos para duvidar do que todos sabiam: de que os ouvidos de Pierre Boulez e Luciano Berio eram privilegiados. E disso tive provas concretas, em situações diversas que eu mesmo presenciei. Por isso mesmo, desperta enorme curiosidade como ambos, como regentes nas suas respectivas versões gravadas de *Sinfonia* (1968-69), de Berio, deixaram passar este erro! O final do primeiro

movimento – uma das páginas mais sublimes jamais escritas para orquestra – consiste, como Berio costumava defini-lo metaforicamente, numa espécie de "gamelão orquestral" que, a partir da cifra J da partitura, decorre de um grande agregado que é "filtrado" do grave ao agudo, desaparecendo, um a um, os instrumentos da orquestra. A partir de então, figuras rapidamente articuladas vão ganhando densidade instrumental e harmônica, iniciando-se primeiramente apenas com harpa, piano e cravo em uníssonos, para pouco a pouco outros instrumentos se adicionarem às turbulências interceptadas por breves silêncios e os intervalos se tornarem cada vez mais complexos: dos uníssonos às oitavas a partir da seção K, e a partir daí quintas paralelas, tríades, uma passageira "regressão" sabiamente não-linear de volta às quintas paralelas e às oitavas, para logo entonarem acordes de Dominante (tríades maiores com sétimas menores), até aqui sempre em movimento paralelo, para logo depois Berio introduzir movimentos contrários entre a já grande massa orquestral e caminhar para a grande densidade na qual culmina o movimento. As breves pausas que interceptam o turbulento tecido instrumental e logo densamente orquestral vão, pouco a pouco, dando lugar à intervenção de alguns instrumentos com brevíssimos solos, e o filtro de tais intervenções culmina no piano solista no compasso 4 de L, justamente após a introdução do movimento contrário na densa escritura orquestral. O piano entoa por completo, ali, a entidade

Figura 10 – *Sinfonia,* de Luciano Berio: sua entidade harmônica principal

harmônica principal do movimento, que fora entoada logo ao seu início pelas oito vozes solistas. Uma seguinte intervenção totalmente desacompanhada do piano, ao final do compasso 5 de L, será então a última antes da reintrodução, nestes momentos finais, das oito vozes solistas com a mesma entidade inicial.

A entidade harmônica principal de oito notas é, pois, pouco a pouco resgatada, e as notas em que culminam algumas das intervenções solistas em meio à parafernália orquestral fazem parte desta mesma harmonia. É por tal estratégica lógica que o piano, como dissemos, a enuncia claramente ao final do compasso 4 de L, com todas as suas oito notas, e depois a filtra ao final de seu último solo desacompanhado ao final do compasso 5 de L, cujo último intervalo tocado em sincronia é constituído pelo trítono Dó 4 – Fá♯ 4, que faz parte da entidade principal.

E não é que, se ouvirmos atentamente as gravações regidas por Boulez e pelo próprio Berio, ouvimos o pianista *inverter* os acidentes e tocar, ao invés de Dó♮ 4 – Fá♯ 4, as notas Dó♯ 4 – Fá♮ 4, transformando o trítono em uma terça maior? No caso da gravação de Boulez, o erro é ainda mais grave: o pianista toca a última nota da mão esquerda deste compasso, ainda em clave de Sol, como se estivesse em clave de Fá, ou seja, o que deveria ser um Si♮ 4 torna-se um Ré♮ 3! Se se pensou, com relação a esta nota mais grave, que houvesse ali um erro da partitura, faltando uma mudança de clave, pelo fato de que o Ré♮ 3 faz parte da entidade principal como sua nota fundamental – o que teria sido uma "correção" lógica diante do nexo harmônico e o que indicaria um *lapso* de Berio ao se esquecer de incluir a clave de Fá –, como justificar a grosseira inversão dos acidentes do intervalo constituinte entre Dó♮ 4 – Fá♯ 4? No mais, ainda que o Si♮ 4 permaneça ligado e soando juntamente ao trítono entre Dó♮ 4 e Fá♯ 4, e ainda que ele não faça parte da entidade de oito notas, há diversas aparições do trítono Fá♮ 4 – Si♮ 4 no decorrer desses compassos, e a mudança de clave na mão esquerda é claramente escrita após o *cluster* do compasso 6 de L, que segue imediatamente à fermata que deveria fazer entoar o trítono constituinte da entidade (ou seja, Dó♮ 4 e Fá♯ 4, como pontuamos). Em ambas as

gravações, portanto, há erro crasso: tanto Boulez quanto o próprio Berio (!) deixaram passar e temos notas erradas neste compasso – e isto mesmo tendo neste momento apenas um instrumento solista, o piano –, e a gravação sob a batuta de Riccardo Chailly denuncia o erro, pois é a que faz o compasso com todas as notas corretas: Si♮ 4 sustentado na mão esquerda em clave de Sol e, em seguida, o trítono que faz parte da entidade, Dó♮ 4 – Fá♯ 4, na mão direita (igualmente em clave de Sol).

Figura 11 – *Sinfonia*, de Luciano Berio: as notas do piano nos compassos 5-8 de L do primeiro movimento (redução a um só pentagrama)

O mistério desse erro crasso, de que, para além de mim, quase ninguém (à exceção do maestro Chailly, ao que tudo indica) havia se apercebido, desvendou-se quando da apresentação da obra em São Paulo, pouco antes da morte de Berio. Já acometido pela doença que o levaria à morte em 2003, Berio acabou cancelando sua vinda ao Brasil e a obra foi assumida por um jovem regente alemão. Munido de partitura à mão, segui, devido à minha paixão por essa obra arrebatadora, todos os ensaios, e quando meu amigo Paulo Álvares, grande pianista que fazia a parte de piano, reafirmou o erro, tocando as notas Dó♯ 4 – Fá♮ 4, mal aguardava o intervalo para abordá-lo. O regente alemão também não havia percebido os erros de nota, e chegado o intervalo, dirigi-me a Paulo e o alertei das duas notas falsas. "Mas como assim? É isto que está na minha parte!", retrucou meu amigo. Foi só então que pude verificar a *parte individual* do pianista, editada pela Universal Edition, e constatar que se tratava de um *erro de edição*! Expliquei a lógica harmônica a Paulo, que passou a tocar as notas certas. Era uma falha cometida por algum

copista – possivelmente, em sua origem, algum lapso – que, incompatível com o que se lê e se espera ouvir na partitura geral (na "grade" orquestral), se reiterava na regência de um Boulez ou de um Berio.

Corolário

A falha nada mais é que o erro proveniente da falta de atenção, operando uma substituição entre termos aparentados, porém com significados distintos. Faz equivaler um termo por outro semelhante, mas que aponta, porém, para outro caminho, acarretando uma quebra da lógica estrutural.

Escólio

A depender de nosso foco, a falha nos perturba; causa um incômodo pelo caráter ilógico de seus termos, mas pode escamotear-se diante da desatenção. Como erro potencialmente sempre a ser descoberto, sua inadequação pode ser desvelada a qualquer tempo, depreciando em retrospecto os que com ela conviveram e dela mal se deram conta. Ela acaba nos revelando que mesmo o mais capacitado e talentoso dos seres está sempre sujeito à desatenção, pois sua atenção, mesmo que múltipla, será sempre incapaz de apreender a totalidade do discurso. A falha aponta para a insólita situação de que possa ter certa sobrevida em sua incongruência e inadequação quanto mais complexo o contexto no qual se insere, pois a complexidade tenderá a oferecer-lhe algum disfarce. A falha é impostora, mas revela-se incapaz de uma ação tão imprópria a ponto de colocar em risco a estrutura do todo. Tola, ela apenas se infiltra à paisana e escamoteia-se, quase impotente, no tecido estrutural.

3
Da impropriedade

Axioma

> Para um certo tipo de amador, a leitura de poesias nunca é mais que um exercício de malícia.
> Eles têm a certeza, com deleite, de encontrar a estupidez, a impropriedade, a platitude que as dificuldades da arte têm em qualquer poema. Eles sentem como é improvável o sucesso contínuo. Todo poema é necessariamente ou exagerado, ou obscuro, ou ridículo ou indiferente em algum lugar. É por isso que poemas longos são tão vulneráveis; como qualquer coisa que seja longa, sem dúvida, mas com mais chances de danos do que qualquer outro tipo de produção.[1] (Valéry, 1960)

---

1 *"Pour un certain genre d'amateurs, la lecture de poésies n'est jamais qu'un exercice de malveillance.*
Ils sont sûrs avec délice, de trouver la bêtise, l'impropriété, la platitude que les difficultés de l'art disposent dans tout poème. Ils sentent combien la réussite continuelle est improbable. Tout poème est nécessairement ou exagéré, ou obscur, ou ridicule, ou indifférent par quelque endroit. C'est pourquoi les longs poèmes sont si vulnérables; comme tout ce qui est long, sans doute, mais avec plus de chances de dommage que tout autre genre de production." (Valéry, 1960 – *Mauvaises pensées et autres*)

Proposição

A impropriedade se assume enquanto formulação... imprópria. Não é lapso, produto de um acaso, nem falha, produto de alguma desatenção. É uma inadequação voluntária, na crença de que o que se faz seja adequado ao contexto em que se insere. Pode-se supor que ela seja mais própria da palavra, mas a linguagem da música também "fala", à sua maneira. Trata-se, de qualquer modo, de uma opção pessoal, em que a margem de subjetividade, tanto no feito quanto em seu julgamento, já deixa suas marcas, relativizando a polêmica que possa despertar. É como uma pronúncia desajeitada, um jeito de ser e agir, um modo privado do erro ou, como dizia meu pai, o saudoso poeta Florivaldo Menezes (1931-2019): *impropriedade privada*.

Demonstração I

Assim como uma simples melodia implica relações harmônicas e a ideia de que a harmonia pudesse ser reduzida à mera simultaneidade das notas – a acordes – é absurda, a ideia de imaginar sincronicidades a partir de uma única linha melódica é algo que perpassa toda a história da escritura, mas encontra notadamente nas *Suítes* para violoncelo solo, de Bach, seu modelo de... quase perfeição. Pois se a perfeição é inalcançável, ali Bach chega a tocá-la com sua pena. E isto em especial no *Prelúdio* – a rigor, um prelúdio e fuga – de sua *Suíte nº 5*, em Dó Menor. É sem dúvida dali que Berio extrairá seu conceito de *polifonia latente*, base para suas *Sequenze* para instrumentos solistas: aquela polifonia que se projeta em nossa mente pela enunciação, múltipla de sentidos, de apenas *uma* única linha. A memória vai retendo figuras em comum que se co-respondem e que, no plano da sucessão, se contrastam ora em caráter, ora em constituição, ora em registro... Após o "prelúdio" do *Prelúdio*, enunciado em 26 compassos em 4/4, Bach inicia uma *Fuga a quatro vozes* em compasso de 3/8 – isso mesmo: a quatro vozes, mesmo se tratando de um violoncelo solo, instrumento essencialmente monódico.

Figura 12 – *Suíte nº 5*, para violoncelo solo, de Johann Sebastian Bach: primeira página, com as entradas das quatro vozes da fuga

Trata-se de um dos mais significativos exemplos de *escuta virtual* de que temos notícia. A cada entrada de uma das vozes que se seguem à enunciação do tema da fuga pela primeira voz, deixamos efetivamente de ouvir o que mais caracteriza uma fuga, ou seja, seu *contraponto*, que é constituído pelo *contrassujeito* que compõe o tecido polifônico contrapondo-se às *respostas do sujeito* (do *tema* propriamente dito) em que consistem as vozes sucedaneamente. *Efetivamente*, deixamos de ouvi-lo, mas não *virtualmente*: o imaginamos! É, por isso, um dos grandes exemplos de "exercício contrapontístico", um exercício mental: somos *nós* que criamos a polifonia do tecido complexo, dentro de nossa imaginação sonora, por tudo o que temos acumulado até nós na cultura da fuga e de sua história.

A sobriedade do movimento é tamanha que a fuga acaba por responder ao tom compenetrado do "prelúdio" que o antecede de modo não menos íntimo e solene, e isto a ponto justamente de nos *introverter a polifonia*, latente, de sua textura virtual. Ao imaginar o contraponto que não ouvimos de fato, estamos dentro de nós mesmos. Pois é a nós que toca o tear da trama que, mesmo que em métrica mais acelerada – devido à mudança da fórmula de compasso –, não abandona a circunspecção da peça.

Mas por isso mesmo surpreende-nos sua terminação. Por certo que o recurso era mais que comum, mesmo em Bach, mas justamente por isso ele nos chama a atenção por sua banalidade: Bach termina a peça com um acorde de Dó... Maior.

Figura 13 – *Suíte nº 5*, para violoncelo solo, de Bach: último sistema, com o último compasso terminado subitamente em Dó Maior

Qual teria sido a razão que o levou, após tão sublime construção virtual-polifônica, a destruir toda a solenidade e fazer recurso a esta mera inversão vulgarizante do modo da tríade principal da tonalidade? Soa-nos impróprio.

Figura 14 – *Aria* da *Sonata* Op. 11, para piano, de Robert Schumann: a alteração da tonalidade de Lá Maior para Lá Menor ocasionando mudança na forma

Exemplo de como tal alteração de modo pode ser responsável por uma notável consequência formal se dá, por exemplo, na extraordinária *Aria* em Lá Maior da *Sonata nº 1* Op. 11, em Fá♯ Menor, de Schumann. A própria obra tem seu último trecho formal todo em Fá♯ *Maior* e conclui curiosamente com um acorde na primeira inversão (com o Lá♯ no grave), mas é a alteração súbita a Lá Menor no compasso 15 da *Aria* – formalmente um ABA – que nos chama a atenção para o uso estrutural deste repentino emprego da inversão da modalidade do acorde principal deste trecho, pois ao inverter a Tônica da *Aria* de Lá Maior para Menor, Schumann empreende alteração *funcional* para, em seguida, realizar uma modulação na enunciação do novo segmento formal: o Lá Menor verte-se, ali, em uma *Tônica Antirrelativa* da nova tonalidade de Fá Maior da nova seção B. A alteração do acorde principal de maior para menor adquire, assim, função estruturante, com claras consequências formais. Não se trata, aqui, de mero gracejo, nem de aceno aos bons costumes, muito menos de gesto banal.

Não é o que ocorre na magistral peça de Bach, protótipo de virtualidade polifônica. A inadequação deste seu final é, diante de tanta soberba, patente.

Demonstração II

Mas se de terminação é que se trata, o exemplo mais contundente de impropriedade é mesmo a maneira pela qual Beethoven conclui o terceiro movimento, *Presto*, de sua *Sétima sinfonia* Op. 92. O movimento é extraordinário! Contrasta de modo cabal dois segmentos formais incompatíveis, A e B: o primeiro (A), justamente em andamento *presto*, e em Fá Maior, é *giocoso* e burlesco, e já se faz incomum pela maneira como parece iniciar-se do meio de uma ideia, com uma anacruse e dois compassos antecedendo propriamente a enunciação temática constituída essencialmente de uma primeira frase dupla de caráter descendente.

Figura 15 – Terceiro movimento da *Sétima sinfonia* de Ludwig van Beethoven: trecho inicial

E o caráter insólito do início perpetua-se; a fraseologia é toda irregular, e Beethoven ousa: logo adiante, ainda em A, prenuncia as montagens entrecortadas que viriam a constituir traço marcante de um Stravinsky ao justapor quatro ideias ou células com agrupamentos rítmicos variados e decrescentes, de cinco para quatro, três e dois grupos, algo absolutamente inusitado para a época.

Figura 16 – Terceiro movimento da *Sétima sinfonia* de Ludwig van Beethoven: trecho de A

À ideia A Beethoven contrapõe então uma segunda ideia formal, B, em andamento bem mais lento (*assai meno presto*), contrastante também por sua muito maior regularidade fraseológica e por sua tonalidade de Ré Maior, uma Tônica Mediântica, estranha, em relação ao Fá Maior da ideia A.

Beethoven opta, então, pela ininterrupta justaposição dos dois segmentos formais, sem conexão entre ambos e com pouca variação na repetição de cada segmento. Mais – ou menos! – que isso: não há qualquer vetor no sentido de uma *integração* entre as ideias A e B; nenhum indício e muito menos ainda estratégia que responda pela crassa oposição entre ambos os segmentos formais. Beethoven meteu-se, aqui, em uma enrascada! Como solucionar a forma global a partir da contraposição de dois elementos tão contrastantes que se sucedem ininterruptamente por justaposição sem qualquer aceno a uma integração? Não havendo integração ou mesmo conflito, não há também dialética ou direcionalidade da forma, e o movimento se caracteriza por essa insólita justaposição contrastante. A ideia, em

Figura 17 – Terceiro movimento da *Sétima sinfonia* de Ludwig van Beethoven: início de B

si, é curiosa, e sobretudo a riqueza irregular do segmento A causa permanente interesse. Mas como... findar o movimento? Após um certo número de repetições do mecanismo formal da alternância, e sem solução, a coda consistirá na abrupta interrupção da ideia B com cinco acordes que perfazem uma cadência banal em direção à tonalidade principal de Fá Maior, da ideia A.

Beethoven talvez tenha sido o compositor que mais tenha nos ensinado, ao longo de toda a história da música, que as ideias que são dispostas em um mesmo contexto e que por isso se relacionam entre si *respondem* umas pelas outras e não estão ali simplesmente por "estar". Foi, nesse sentido, o grande – certamente não o primeiro, mas talvez o maior – precursor do que podemos chamar, genericamente, de *interatividade*, de uma interatividade *estrutural* em composição. E isto a começar já de seus primeiros temas. O que abre sua primeiríssima *Sonata*, a Op. 2 nº 1, já consiste em uma verdadeira lição de "responsabilidade" estrutural.

Figura 18 – Terceiro movimento da *Sétima sinfonia* de Ludwig van Beethoven: o final surpreendente

Figura 19 – Tema da *Sonata* Op. 2 nº 1, de Ludwig van Beethoven: uma *sentença* com seu processo de *liquidação motívica*

No âmago do próprio tema – nos termos de Arnold Schoenberg, uma *sentença* constituída de um *antecedente* e um *consequente*, cada qual com duas frases cujo desenvolvimento nada mais é que a primeira frase (A) metamorfoseada: A – A' / A'' – A''' –, temos já este contraste de oposição binária que opõe uma primeira ideia (o motivo *a*) a uma segunda (o motivo *b*). Mas o que ocorre ao longo da exposição temática? O motivo *a*, caracterizado por um arpejo ascendente, em notas em *staccato*, e de considerável extensão, vai perdendo espaço, transforma, no consequente do tema, seu arpejo estendido em mera *appoggiatura* e se contrai a *um único* acorde arpejado em sua última enunciação, enquanto o motivo *b*, que nada mais era que um efêmero mordente em *legato* de contorno descendente, permanece enquanto tal – como que assistindo ao colapso de seu "opositor", o motivo *a* – para dilatar-se sobremaneira em sua última aparição, resultando em uma linha descendente e, antes da derradeira resolução melódica de sensível descendente do Fá 5 para o Mi 5, inverter de modo contraído o mordente inicial, tornando-o ascendente; o motivo *b* podia, agora em seu último gesto, contrair-se ainda mais, pois roubou a cena do motivo *a* e chegou a expandir-se até de outro modo, com a melodia descendente toda que ocupa quatro colcheias: Si♭ 5 – Lá♭ 5 – Sol 5 – Fá 5. Assistimos a um processo de *liquidação motívica*: o motivo *a* sofre metamorfose direcional até anular-se quase por completo, enquanto o motivo *b* ganha em importância. Há também notável inversão das dimensões temporais: o que era extenso passa a ser efêmero, e vice-versa. A relação *interativa* entre ambos dá lugar a um processo dinâmico, *direcional*, *in-formativo*.

Mas se a contraposição de duas ideias, mesmo na forma de uma justaposição no tempo, já se fazia responsável no âmago de um "simples" tema, não seria o caso de pensá-la no nível da *forma musical*? Pois isto é tudo o que não ocorre neste terceiro movimento da *Sétima sinfonia*. A antissolução que conclui o movimento só não é mais banal por seu caráter surpreendente. O erro talvez já estivesse presente na própria ideia formal. Diante de um beco sem saída, numa forma sem diretividade e constituída de mera justaposição contrastante, Beethoven nos "brinda" com uma das terminações mais esquisitas

da literatura sinfônica, arremessando-nos para fora da obra, como um clamor que estivesse a gritar: "Findei! Não há, aqui, solução possível!".

Demonstração III

Há quem afirmará que o final é proporcional à grandiosidade sinfônica atingida no decorrer da composição, e que sua enunciação apoteótica, em insistência quase catatônica no acorde da Tônica conclusiva, justifica-se pela magnitude da escritura orquestral. Mas sequer se trata de seu *Finale*. Estamos falando do final do terceiro movimento de uma outra sinfonia, da *Sinfonia nº* 6 Op. 74, "*Pathétique*", de Tchaikovsky, no qual a Tônica de Sol Maior afirma-se, somente nessa última página, por nada menos que... 15 vezes! Como muitas terminações desse compositor e de outros do período romântico, esta parece interminável, e em parte depõe contra a mestria orquestral do que a precede.

A que se deve tal ímpeto de reafirmação, em geral envolto a um clima de êxtase marcial e quase destemperado? O arco tonal, com suas tensões e relaxamentos e todo seu arcabouço funcional de grande versatilidade, desenha seu percurso e, em período ainda de certa estabilidade harmônica, encontra descanso ou resolutividade na completude do macroprojeto discursivo. O que leva um compositor a reafirmar o ato terminativo senão a insensibilidade diante da concisão de um gesto conclusivo? O desejo de que, uma vez afirmada a Tônica, se esqueça de todas as tensões que a colocaram em xeque? O enaltecimento do repouso que, de modo incongruente ou contraditório, não encontra descanso e se reafirma pomposamente? A função fática que testa o canal comunicativo para certificar-se da emissão conclusiva do discurso, talvez com receio de que ele permaneça inconcluso?

Pois se Guido d'Arezzo já reconhecia todo o sentido de tudo o que a precedeu naquela última nota de uma enunciação melódica, o mesmo vale para todo desfecho harmônico, quanto mais se se trata, ainda, de uma tonalidade sem grandes questionamentos. Gesto

Figura 20 – *Sexta sinfonia* Op. 74, "*Pathétique*", de Pyotr Ilyich Tchaikovsky: final do terceiro movimento

inadvertido que tende a descompensar a proporcionalidade temporal das ideias, todas essas conjecturas denunciam, neste e em outros casos semelhantes, a impropriedade da redundância.

Demonstração IV

Foram precisos mais de dois séculos para que um intervalo de nona menor – que viria depois a se tornar, na sincronia tanto quanto na diacronia, um dos motores do *cromatismo orgânico* (termo de Pousseur) de um Anton Webern –, anunciado (como logo veremos) em simultaneidade sem qualquer preparação por Monteverdi em seu madrigal *Cruda Amarilli*, fosse assimilado como possível enunciação melódica, e sua queda abissal servisse, logo de início, a uma das melodias mais expressivas da literatura sinfônica de todos os tempos. E mais uma vez trata-se de uma *Sétima sinfonia*:

Figura 21 – *Sétima sinfonia* (1881-83; 1885), em Mi Maior, de Anton Bruckner: início, com o salto de nona menor em sua melodia

Certamente esta nona menor melódica, de grande expressividade e tensão, inspirou Mahler quando, quase vinte anos mais tarde, dela faz uso nos momentos mais dilacerantes de seu comovente *Adagietto*, o terceiro movimento de sua *Quinta sinfonia* (1901-02). No compasso 56, é este intervalo igualmente descendente que rasga a expressão

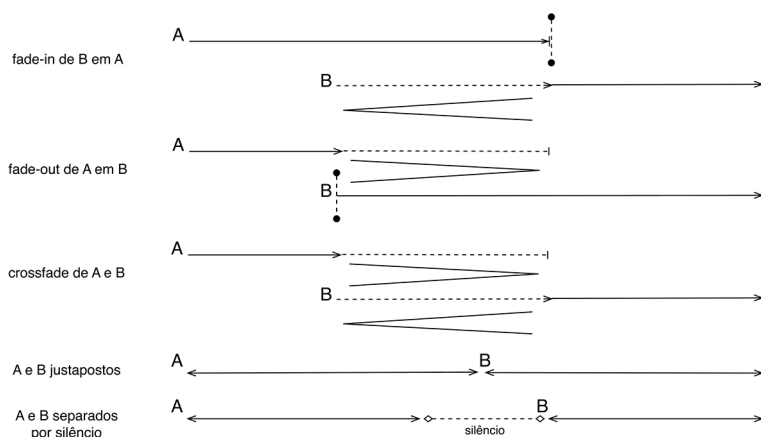
Figura 22 – *Adagietto* da *Quinta Sinfonia*, de Gustav Mahler: compassos 46-58, em transcrição para piano de Flo Menezes

© edições flopan

antes de apaziguar-se no tempo mais fluente (*Fliessend*) que se segue, para logo mais adiante, no compasso 72, varrer grande parte do registro dos violinos num delicado e escorregadio glissando ao reencontro da tonalidade principal de Fá Maior, quando então se converte daquele intervalo cromático de nona menor em nona... maior!

Todo este poderio melódico e expressivo, prenunciado por Bruckner e coadunado com notáveis formulações no encadeamento das harmonias, de grande sofisticação, não impediu que o compositor, no que diga respeito à *forma*, não tivesse sido capaz de vislumbrar, como justamente o fizera Mahler, os engates possíveis entre as ideias que se justapõem, de tal modo que, para além das justaposições, houvesse também *sobreposições*, fenômenos de defasagem, de conexões variadas na temporalidade das ideias formais. Aqui, já não falamos de terminações, mas do discurso no pleno andar de sua carruagem. Para Bruckner, não há mais que vagões.

Ora, não seriam as formas de conexão passíveis de outro agenciamento que o de iniciar uma ideia quando a outra termina? Uma ideia A pode morrer dentro de uma B irruptiva; uma ideia B pode brotar aos poucos dentro de um A que tem terminação abrupta; A e B podem se entrecruzar, efetuando um *crossfade* estrutural. Para além dessas três maneiras de engate, aí sim haverá, como apenas *uma*

Figura 23 – Os possíveis *tipos de conexão* entre duas ideias musicais

de suas possibilidades – e com o perdão do aparente pleonasmo –, a justa justaposição, ou, radicalizando a ausência de *conectividade*, a separação entre duas ideias pelo silêncio estrutural; isto sem pensarmos na multiplicidade desses planos, pois que nem só de duas ideias vive uma forma.

Por tal razão, após escutar Mahler, ouvir Bruckner torna-se tarefa quase penosa. Há, no primeiro, aquilo de que se sente falta no segundo. Mas se digo *quase*, é porque a história tem seus cursos e seus recursos, e escutar Bruckner seria completamente impossível se, para piorar ainda mais as coisas, ele tivera emergido *após* a música de Mahler. O fato histórico ameniza o incômodo, e torna o erro formal mera... impropriedade.

Demonstração V

A bem da verdade, um dos problemas da mera justaposição e da promoção continuada de tal estratégia formal é sua *previsibilidade*, convite enfático à morte da música. Não é preciso ir muito longe para entrevermos que, no plano das formulações melódicas, não haja algo mais impróprio que a previsibilidade de uma mesma melodia que, por progressões harmônicas, revela sua impotência dinâmica. Na música de um Villa-Lobos, há exemplos aos montes... Isto, é claro, não impede que reconheçamos momentos de grandes acertos, mesmo que raros, e até mesmo se, ainda assim, imbuídos de certo anacronismo.

As progressões harmônicas – recurso típico de certa deficiência quanto aos desdobramentos de uma melodia – são como terminações enfáticas antecipadas que não acham seu devido lugar, e isto a tal ponto de elas mesmo perambularem à procura de algum descanso.

Demonstração VI

E se é de anseio inalcançável de descanso que se trata, um curioso aspecto chama-nos a atenção no contexto da Música Nova: a

inconstância bouleziana diante da própria obra. Aí, não estamos falando de alguma impropriedade *per se*, mas antes de uma postura imprópria. Pois ao que nos leva a pensar aquele criador que assume o *work in progress* joyciano como lema de praticamente *toda* a sua poética? Boulez mesmo afirmará o caráter fragmentário de toda criação e, a rigor, tem razão: toda Obra é, nos dizeres de um Décio Pignatari em sua criativa transcriação do termo joyciano, *Obra em obras*. As costuras intertextuais do criador entre seus feitos e para fora deles é de fato o que confere ao arco de sua vida criativa o sentido global de sua passagem, e são elas que farão, para além da finitude de seus atos, com que estes feitos reverberem. É nesse sentido também que Berio dizia que o melhor comentário sobre alguma obra é uma outra obra. E feitos são, por vezes, refeitos. Mas revisar constantemente quase tudo o que se fez?

A revisão é, via de regra, operação necessária. É claro que não pensamos, aqui, no caso quase esdrúxulo – ainda que legítimo, porque de direito – daquele que, por motivos de direitos autorais (renovando-os perto da época de sua expiração), revisita a própria obra e a altera, aqui e acolá, em pequenos detalhes, cujos ajustes, se percebidos, acabam – assim o espera o criador – por não interferir na essência da obra tal como existira até ali. Pensamos, aqui, nas diversas revisões-retoque de Stravinsky. É de se supor que, em tais casos, cada ínfima alteração faça com que o compositor se sinta um violador da própria obra, como se estivesse a realizar certa operação plástica de algum membro que, além de funcional, já transmitia a sensação de certa beleza. Estamos, nesses casos, diante de uma situação mais que imprópria: uma circunstância patética.

Mas pensemos, isto sim, no caso Mahler! Deixou apenas sem revisão o que não conseguiu ouvir devido à morte precoce: sua *Nona sinfonia* e o *Adagio* do que seria uma *Décima*, e mesmo assim, em concordância com o que pensava Alban Berg, talvez seja aquele primeiro movimento da *Nona*, mesmo sem revisão, a sua maior obra. Mas teria ele *reescrito* suas composições? Trata-se de pequenos ajustes para a eliminação, justamente, das... impropriedades, impropriedades de detalhe.

Por tal viés, a atitude bouleziana deveria ser vista como ética perfeccionista diante da própria imagem e, assim, gesto pelo qual transparece honestidade e certa modéstia. E esses ingredientes por certo que estão mesmo – ao menos o primeiro – presentes em sua postura. Entretanto, o que se almeja neste caso é, via de regra, não a "correção" na obra do que lhe é impróprio, mas antes sua *reescritura*. O argumento que tem na *proliferação* seu esteio de base, de cunho serial e, em certo sentido, já beethoveniano, é sólido e convincente; de fato, é de grande interesse perceber os desdobramentos de várias ideias a partir de uma outra, tal como ocorre em *Sur incises* (1996-98), a partir de *Incises* (1994) – ela mesma revista/reescrita enquanto tal em 2001 –; ou em *Anthèmes 2* (1997), a partir de *Anthèmes (1)* (1991-92); ou mesmo em *...explosante-fixe...* (1991-93), a partir de *Mémoriale* (1985). Basta procurarmos e acharemos outros exemplos mais de tais reescrituras expansivas. Mas a obra bouleziana traz também constantes revisões, numa patente demonstração de insatisfação diante do próprio feito passado. Sua obra-magna, *Répons*, que teve início em 1980, a rigor permaneceu válida em sua versão "final", mas essencialmente inacabada, pois sujeita, até o fim de seus dias, a novos aperfeiçoamentos. A julgar pelo que ocorrera com uma composição como *Figures Doubles Prismes*, escrita em 1957-58, porém revista e reescrita em 1963, 1965-68 e 1988, é de se perguntar: qual das obras de Boulez deveria ser ouvida como definitiva? Seria de esperar qual tipo de melhoramento em cada uma das peças que ouvimos?

Mesmo que, ao apreciarmos uma obra, não necessariamente estejamos com a guarda erguida prontos a proferir julgamentos, esperamos do artista que ele nos enuncie, com convicção plena, seus próprios dizeres. É como se as eventuais imperfeições estivessem sempre a nos alertar sobre o fato de que delas teria consciência, mais cedo ou mais tarde, o próprio Boulez. Não é quanto à honestidade intelectual que nos indagamos. Transparece não propriamente uma esperteza – longe disso! – advinda de algum criador que se enxergasse como essencialmente impotente e que procurasse, desesperadamente, esconder-se por detrás de seu legítimo direito de rever o que

lhe pertence, mas se trata indubitavelmente – reconheçamos – de certa insegurança. Não é propriamente nas obras deste gigante da modernidade que moram as impropriedades, mas em sua postura diante do espelho.

Demonstração VII

No terreno especulativo da composição eletroacústica, o material musical, que antes se circunscrevia ao domínio das relações estruturais, adquire nova faceta, concernente à sua constituição espectral. Ele deixa de ser somente *relacional* para ser também *constitutivo*. O Novo, que faz parte de toda criação artística de grande relevância, adentra a própria constituição dos espectros e o compositor pode enfim, mais que combinar sons, *compor os próprios sons*. Na invenção de sons inauditos consiste, pois, uma das vantagens e tarefas do compositor que envereda pelo trabalho criativo em estúdio eletrônico.

Foi consequência natural da natureza deste trabalho que não apenas os processos de tratamento ou processamento espectral fossem de mais a mais aperfeiçoados, como também os métodos de síntese sonora. Mas diante de tais possibilidades desbravadoras, o compositor, por diversas vezes, caiu numa cilada: um dos vícios da empreitada eletroacústica é promover ao estado final das obras novos sons provenientes das especulações de timbre. Procedimentos inovadores tendiam, assim, a tomar o lugar da formulação poética e de seu sentido simplesmente por chegarem à produção de sons de certa novidade. E um caso típico é o dos *sons paradoxais*. Ainda que, em algumas circunstâncias e com certa destreza, seja possível a elaboração de certas "ilusões acústicas" no domínio instrumental, com os meios computacionais torna-se de produção relativamente fácil a geração de ilusões auditivas, tais como, por exemplo, os glissandos infinitos. A promoção deste material como sendo, por si só, suficiente para a enunciação do discurso equivale, entretanto, a dizer que a cada inovação instrumental já se tivesse enunciado

o sentido de uma obra e de sua poética. Ora, justamente por não abdicar de seu aspecto *relacional*, ainda que adquira o *constitutivo*, é que os materiais musicais necessitam integrar-se não simplesmente a uma crua enunciação, mas antes a uma *formulação*, a uma trama poética que não abrirá mão de sua arquitetura formal e semântica.

É ingênuo pensar que a ideia que nos atrai por sua novidade possa bastar como sustentáculo e essência de uma nova obra. A mera exposição de uma novidade não a faz substância de um *Novum*, mas apenas uma de suas aparências. Nua e crua, ela torna-se impropriedade da escritura.

Corolário

O pêndulo da impropriedade varre o espaço que vai da banalização reafirmativa do discurso à ilusão inebriante diante da novidade, implicando sempre algum deslocamento da apreciação estética da obra em direção a certo esvaziamento de seu sentido. É nesse contexto que toda impropriedade é corpo estranho à obra e a seu significado, não se deixando absorver nem integrar completamente pelo tecido da escritura.

Escólio

A impropriedade é algo do qual, na escritura musical, aquele que a comete poderia se dar conta, mas não terá mais como se desculpar ou dirimi-la. Pelo risco que corre toda extensão – para o qual já nos chamava a atenção Aristóteles (2015) em sua defesa da concisão –, ela pode revelar-se, em muitos casos, até mesmo na terminação das ideias, denunciando, em última instância, a imperfeição mesmo diante da coisa até então quase perfeita. É como a renúncia da perfeição diante do feito improvável: da quase perfeição, em vias de completude. Mas sempre será de responsabilidade da vontade, num ímpeto pessoal, quase indesculpável, de banalização do discurso.

Por tal viés, pode-se deslocar a outras instâncias temporais da criação, transparecer certa ingenuidade no ato criativo e fazer-se até mesmo atitude diante da própria criação, e por isso mesmo torna-se fácil presa do malicioso.

4
Do desvio

Axioma

> Existiriam modos de dar mais densidade à vida, de entrecortá-la de eventos "estéticos" a partir de desvios do funcional.[1] (Greimas, 2002, p.85)

Proposição

O desvio é ato inconstante de coragem diante da obviedade. A partir da detecção do previsível, dribla e surpreende, em ato transgressivo de temporalidade circunscrita. Feito com plena consciência, ele é o grande promotor do Novo. Mas não só: é abastecido pelo combustível da inquietude, e só é capaz do desvio aquele provido com a capacidade da Invenção, o que chamamos de *criatividade*. Mas não basta a curiosidade e o potencial desbravador para que seja bem-sucedido; é também preciso destreza, ao que damos o nome de *talento*. Para a conjugação da criatividade com o talento, será sempre necessário o exercício do conhecimento, pois não se desvia do que

---

1 *"Il existerait des moyens d'épaissir la vie, de l'entrecouper, par de détournements du fonctionnel, d'événements 'esthétiques'."* (Greimas, 1987, p.93).

não se conhece. Aparentemente indisciplinado, o desvio decorre, isto sim, de certa disciplina. Ele é acerto aos olhos do inventor, erro aos olhos dos diluidores. Almejado como motor dos tempos, é um dos traços que distingue a Arte da Ciência, pois na primeira, será sempre voluntário e perseguido, enquanto na segunda, casual e evitado.

Demonstração I

Pois bem antes daquele Bruckner, a nona menor havia sido entoada em plena simultaneidade, por voz feminina (soprano) e voz masculina (baixo), em ato herético diante da norma preestabelecida. Mesmo que sem ainda revolucionar o madrigal no que viria a ser chamado uma *seconda pratica*, oposta ao tradicionalismo da *prima pratica*, e portanto ainda dentro dos quadros de uma escritura madrigalesca fortemente marcada pela polifonia renascentista, aquele início do *Cruda Amarilli* quase causou a Claudio Monteverdi, em 1605, um processo pelas leis da Inquisição, motivado pelas acusações de cunho moral proferidas pelo gabaritado compositor e musicólogo Giovanni Maria Artusi, e cujas consequências seriam imprevisíveis. Por duas vezes seguidas, Monteverdi atacava um intervalo de nona menor, algo, mesmo que a nota superior estivesse separada por mais uma oitava de distância do baixo, inadmissível para a época. Sim, mesmo os que mais se atêm à normas enrijecidas sabem muito bem do potencial questionador de todo som! Entregue aos seus encantos, o Inventor prefere sacrificar-se atado a um mastro, mas deixar-se arrebatar pelo poder do sensível, enquanto à maioria dos navegantes à sua volta é tristemente interditado tal acesso pela cera em seus ouvidos. Quanto ao conservador, este prefere sequer adentrar a nau, pois todos sabem do que são capazes as sereias.

Será a partir de um gesto como esse que a escritura impermeável – de grandes méritos, porém – de um Palestrina, na qual a excentricidade de toda dissonância haveria de ser devidamente "preparada", cederá passo à flexibilidade do tecido polifônico e ao confronto direto com o intervalo dissonante pela proposição de seus dois termos. Ou seja,

Figura 24 – Início de *Cruda Amarilli – Il quinto libro de madrigali a cinque voci*, de Claudio Monteverdi: nonas menores atacadas sem preparação

Dois intervalos de Nona Menor (+ Oitava) atacados *sem preparação*

ela não seria mais resultado exclusivo da regra rígida pela qual toda transformação da consonância em dissonância dar-se-ia apenas pela mobilização de *uma* das vozes, enquanto a restante permanecia onde se encontrava, remanescente de seu estado "consonante". Monteverdi percebeu a dissonância como *tensão da reciprocidade*, generalizando seu princípio na liberdade das vozes. A proposição poderia advir, agora, de *ambas* as vozes, femininas e masculinas, inclusive. Ato libertino e revolucionário, ele opôs a livre circulação das vozes ao estado anterior, em que a revolução pudesse pertencer apenas ao ser cuja força, isolada, perdesse em rebeldia, transformando-a em mera reforma.

Demonstração II

Diz o velho ditado: "Quando o milagre é demais, o santo desconfia".

O sistema tonal revelou-se de tal capacidade de adaptação que conseguiu perdurar por séculos. As excentricidades eram, de alguma

forma, absorvidas pelo tecido funcional, de modo que a flexibilidade da estrutura tonal foi tamanha que, a rigor, ela jamais chegou a ser propriamente rompida: foi ultrapassada, metamorfoseando-se noutra coisa.

Mas há certas excentricidades de tal monta que seus resultados foram tidos como casos "atípicos", extravagâncias a situar na esfera do quase cômico. Em casos de aguda curiosidade, chegam a antecipar em décadas algum feito cujo desvio, este sim, passa a impulsionar novos desdobramentos da linguagem, porque ocorridos em uma época na qual suas inovações passam a ser levadas a sério.

É o caso do início inusitado do *Quarteto nº 19*, em Dó Maior, K. 465, de Mozart. Mais curioso ainda é o fato de que ninguém se apercebera de que as dissonâncias a que se refere o modo pelo qual a obra passou a ser conhecida – qual seja: *Quarteto das dissonâncias* – são, na verdade, *acordes de Tristão*, contudo bem *avant la lettre*!

Figura 25 – Início do *Quarteto nº 19*, em Dó Maior, K. 465, de Wolfgang Amadeus Mozart: *acordes de Tristão, avant la lettre*

Do violoncelo ao primeiro violino, os instrumentos entram um após o outro, mas quando o primeiro violino entoa sua primeira nota, a viola desce meio-tom, e todos os quatro instrumentos fazem o acorde propriamente "dissonante" que confere ao *Quarteto* sua designação complacente. Basta transpormos as notas em distintos registros das alturas, sem que para tanto se deixe de ouvir a *mesma* harmonia, para percebermos que as quatro notas são as

mesmíssimas constituintes do famoso acorde entoado logo ao início de *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, que conferiu à obra wagneriana lugar de honra na história da música justamente por fazer soar, logo de início, um tal acorde... dissonante! Pois Mozart já o fizera no século anterior!

Demonstração III

É do mesmo irreverente compositor o próximo caso. Se quanto ao anterior duvidávamos de que o senso mozartiano pudesse ser interpretado no sentido da sátira, o exemplo seguinte não nos deixa qualquer dúvida, pois só mesmo o gesto cômico poderia justificar uma antecipação da politonalidade *à la* Stravinsky em cerca de um século e meio! É como se Mozart pudesse ter previsto a existência dos celulares ou da música eletroacústica. O gesto é, pois, claramente satírico, a ponto de a obra passar a ser conhecida como *Uma brincadeira musical* (*Ein musikalischer Spaß*), K. 522, uma das derradeiras obras do grande compositor. Ela se enquadra, claro, no gênero profano do *Divertimento* que, como o nome diz, consistia em caráter "recreativo" e livre, sem rigor formal. Mozart chegou a escrever vários deles, mas neste sua ousadia foi tamanha que o título da obra denuncia sua própria irreverência, e isso durante toda a peça. Mas particularmente em seu final, a descontração é de tal ordem que o que ali ocorre deixa entrever que os compositores da época de Mozart (e em qualquer época!), por mais que fossem ou sejam inseridos em uma ordenação referencial qualquer (no caso do período clássico, na fase de maior estabilidade do sistema tonal), bem sabiam ou sabem aonde se poderia e se pode chegar se a especulação harmônica der asas à livre imaginação.

Após afirmar em seus compassos finais a tonalidade de Fá Maior, Mozart a destrói por completo com o contrabaixo saltando em oitavas com a nota Si♭ e, por cima dele, quatro acordes em tonalidades distintas: Mi♭ Maior na viola, Lá Maior no segundo violino, Sol Maior no primeiro violino e Fá Maior nas trompas, com

Figura 26 – Final de *Ein musikalischer Spaß*, K. 522, de Wolfgang Amadeus Mozart: politonalidade

um agregado no último compasso que soa como um *cluster* formado pelas notas Mi♭ – Fá – Sol – Lá – Si♭. Após sua conclusão, prevemos com certeza quase absoluta o riso que invadira o rosto da burguesia à sua época, bem como os comentários que certamente se seguiram, às escondidas, e que rodaram entre os membros daquela classe acerca "daquele louco de compositor".

Demonstração IV

Uma análise pormenorizada de todas as séries de todas as obras dodecafônicas de Anton Webern, do Op. 17 ao Op. 31, tal como me propus a realizar há décadas quando me ative nesta obra paradigmática da Música Nova, nos revela sua índole rigorosa e constritiva. Ao contrário de Schoenberg, observa em todas as suas obras seriais, com rigor, a ordem exata das notas, obedecendo à mais exata sequencialidade das séries. Ao contrário de Berg, não extrapola a série de base em séries derivadas, muito ao contrário: procura correspondências cada vez menores de células seriais no interior da própria série original que elege como ponto de partida, e isto de tal modo que as diversas formas seriais, por vezes, se correspondem, a ponto de reduzir substancialmente o número de séries variadas de que dispõe. Tal é o caso da série da *I. Kantate* Op. 29 (1938-39), cujo retrógrado da inversão é idêntico ao original, e cujo retrógrado, consequentemente, é idêntico à inversão.

Figura 27 – Séries da *I. Kantate* Op. 29, de Anton Webern, com suas correspondências estruturais

Este fato acarreta correspondências seriais notáveis, não interferentes, contudo, na sucessão exata das notas. E isto vale para *todo* o Webern. Surpreendentemente, no entanto, deparamo-nos com um "erro de nota" no compasso 47 do segundo movimento, caso único em Webern! À primeira vista, tratar-se-ia de uma falha, tal como foi o caso dos muitos erros de nota nas *Variationen* Op. 31 de Schoenberg, ou nas que ocorreram em *Apostrophe* de Pousseur, mas ao examinar o contexto com atenção, vemos que se trata de uma ação claramente voluntária, proposital: um *desvio*, desrespeitando a ordem exata das notas; mais que isso, alterando a "nota da vez", ou seja, operando uma *substituição*.

Webern troca de nota: escreve Ré♮ no lugar de Mi♮. O motivo de tal substituição? Caso o clarinete baixo emitisse as exatas notas 7 e 8 de uma inversão que se inicia no compasso 44 em uma transposição a Sol, ou seja, caso executasse as notas Mi♭ – Mi♮, o resultado seria um *oitavação* da nota Mi♮, uma vez que a mesma nota encontra-se enunciada na celesta na mesma segunda semicolcheia do compasso, como 6ª nota de uma série original transposta a Ré♯, iniciada na própria celesta no compasso 45.

Figura 28 – *I. Kantate* Op. 29, de Anton Webern: estrutura serial dos compassos 44-49 do segundo movimento

O princípio tácito de proibição da oitava – compreensível, na medida em que, na essência do serialismo dodecafônico, governam as relações cromáticas ou cromatizantes – prevalece sobre a observância rigorosa das notas. Webern comete, assim, um deslize voluntário e consciencioso, que faz da falha um desvio.

Corolário

Na espiral da história musical, as mutações não se deram por progressos lineares, mas antes por contínuo *transgresso*. O *modus operandi* das transgressões são os desvios locais, alterações ou substituições de termos ou normas em curso. São erros pontuais que se convertem, quando historicamente absorvidos, em acertos, tendendo a se generalizar.

Escólio

O *transgresso* consiste em transgressões transversais que indicam novos caminhos na simultaneidade das invenções diversas, mesmo que, dentre elas, alguma prevaleça como diretriz principal para os novos caminhos da linguagem. Ele se dá por inconstantes desvios,

fazendo as obras oscilarem entre períodos de relativa estabilidade e instabilidades instauradoras das mutações de estilo e de época. É o desvio da norma que impulsiona a linguagem, e um dos lugares de honra do erro consiste justamente em sua qualidade transgressora. Mas nem todo desvio resulta em *transgresso*. Traço irreverente, ele se circunscreve em ações locais de desrespeito às normas estabelecidas, e apenas condições históricas determinarão se o desvio converter-se-á em nova norma, se permanecerá restrito ao domínio das excentricidades – potencialmente resgatável em épocas posteriores, resultado da não linearidade que caracteriza mesmo o *transgresso* na história da linguagem musical –, ou se, mesmo que consciente por parte do compositor, traduz-se como recurso talvez jamais a ser desvendado para que se atinja um certo estado dos materiais.

5
Do sacrifício

Axiomas

1. [...] Temos uma noção, um gosto pela ordem à qual não podemos resistir, que nos move apesar de nós mesmos. Nenhuma boa ação se dá sem algum sacrifício, e é-nos impossível não prestar homenagem àquele que se sacrifica; embora sacrificando a nós mesmos, fazemos, no entanto, apenas o que mais nos agrada [...].[1] (Diderot, s.d.)

2. [...] É preciso saber conceder a sacrifícios, por mais dolorosos que sejam, por aquilo que mais nos interessa [...].[2] (Proust, 1989)

3. Não apenas não existe religião sem separação, como também cada separação contém ou preserva em si um núcleo genuinamente

1 *"[...] Nous avons une notion, un goût de l'ordre auquel nous ne pouvons résister, qui nous entraîne malgré nous. Toute belle action n'est jamais sans quelque sacrifice, et il nous est impossible de ne pas rendre hommage à celui qui se sacrifie ; quoiqu'en nous sacrifiant, nous ne faisons pourtant que ce qui nous plaît davantage [...]."* (Diderot s.d. – *Lettres à Sophie Volland, Paris, le 4 octobre 1767*))

2 *"[...] Il faut savoir consentir des sacrifices, si douloureux qu'ils soient, pour la chose à laquelle on tient le plus [...]."* (Proust, 1989 – *Albertine disparue*, 5)

religioso. O dispositivo que aciona e regula a separação é o sacrifício.[3] (Agamben, 2008)

Proposição

O sacrifício é a busca obsessiva por aquilo em que se acredita, em vista do quê, abre-se mão de alguma coisa. Ele implica reconhecimento do que é sacrificado, de modo a despertar certa nostalgia mesmo em meio à nova aventura que desbrava. Dá-se por exclusão ou omissão de possibilidades, e sua operação fundamental é o *filtro*. Pode resultar, no entanto, de certo instinto conservador na observância de certos princípios, e no sentido moral é como se sempre celebrasse a passagem do profano ao sacro. O sacrifício é sempre um rito ou, no mínimo, ritualístico. Como erro, é perda de algo, pela qual, contudo, acertadamente se ganha outra coisa. Ziguezagueia. E pode, também, lançar uma garrafa ao mar. É um dos mais abnegados veículos da não linearidade.

Demonstração I

E vamos ziguezaguear. Primeiramente, só um pouco para trás, evocando procedimento muitíssimo semelhante ao que acabamos de analisar em Webern, inclusive com um dos erros sendo cometidos com a mesma nota: Mi♮. Mas junto deste Mi♮, um Sol♮ também é objeto do "erro". Trata-se, de novo, das *Variationen für Orchester* Op. 31 de Schoenberg, mais especificamente de seu compasso 76, ainda em plena Variação 1.

A partir do compasso 75, Schoenberg emprega *strata* (camadas) de séries em paralelo, distanciadas pelo intervalo de sexta maior

3 *"Non solo non c'è religione senza separazione, ma ogni separazione contiene o conserva in sé un nucleo genuinamente religioso. Il dispositivo che attua e regola la separazione è il sacrificio."* (Agamben, 2008 – *Che cos'è un dispositivo?*)

(ou, em alternância, de terça menor). No compasso 76, uma dessas camadas é distribuída nas madeiras (flauta 1, piccolo, oboés 1 e 2 e clarinete em Mi♭) – retrógrados da inversão transpostos a Fá♮ e a Ré♮ –, enquanto para a outra são utilizados os metais (trompetes 2 e 3) e as cordas (violoncelos) – retrógrados transpostos a Dó♮ e a Lá♮. A distribuição das notas das séries entre os grupos instrumentais para ambas as camadas é simétrica e idêntica – 1 / 2-3-4 / 5-6-7-8 / 9-10-11 / 12 –, tal como evidencia o esquema a seguir.

Figura 29 – *Variationen für Orchester* Op. 31, de Arnold Schoenberg: esquema de distribuição das séries analisadas pelos grupos instrumentais nos compassos 76-77

Ora, mas onde se situam as notas 4 das séries em retrógrado – respectivamente, as notas Sol♮ e a Mi♮ –, que deveriam ser entoadas pelas cordas? Pois bem: elas (des)aparecem igualmente como respectivas notas 12 das duas séries em retrógrado da inversão, entoadas pelas madeiras (flauta 1 e *piccolo*). A coincidência implicaria redundância de oitavas, senão em absoluta sincronia, ao menos em um intervalo de tempo muito estreito de apenas uma colcheia, e para seguir o princípio de evitar a oitavação, Schoenberg opta pela *exclusão* das notas nas cordas. A fim de ganhar algo – a observância do princípio de busca pela equivalência cromática do conjunto serial

e consequentemente a abolição de relações oitavantes –, Schoenberg consente em uma perda. Se Webern optara, em sua *I. Kantate*, pela *substituição*, Schoenberg opta, aqui, pela *omissão*. Enquanto Webern transformara o erro em *desvio*, Schoenberg o transformara em *sacrifício*.

Demonstração II

Pois é também de sacrifício que se trata quando da entrada de Stockhausen no Estúdio de Colônia, em 1953, a convite de seu fundador e diretor, o compositor Herbert Eimert. O que descreveremos brevemente não fora realizado apenas por ele, mas sem dúvida ele foi o compositor mais importante nesse passo radical.

De 1949 até o ano de seu ingresso naquela instituição, os primórdios da *elektronische Musik* (música eletrônica), empenhados por Eimert, Robert Beyer e pelas pesquisas do linguista e foneticista Werner Meyer-Eppler, haviam se caracterizado pelo emprego de diversos aparelhos de rádio na geração de sons eletrônicos variados. Trazendo para dentro do Estúdio de Colônia o método serial de composição, Stockhausen deparou-se com a possibilidade de *compor serialmente os sons*, valendo-se do emprego de *um* específico aparelho: o *Schwebungssummer*, ou *gerador de sons senoidais*. Ora, tinha às suas mãos o *átomo* dos sons: o *som senoidal*, justamente! Imediatamente proclamou em alto e bom tom que as obras deveriam radicalmente enveredar pela *composição do som* (*Klangkomposition*) e sacrificou o uso dos demais aparelhos.

A etapa, histórica, revelou-se como uma das mais importantes da história da música, fruto de uma notável redução dos meios disponíveis e, no final das contas, também de *timbres*, pois o que se almejava não fora alcançado assim de modo tão direto quanto previsto. Para chegar às *misturas* (*Tongemische*) que soariam como novos "timbres" compostos serialmente, seria preciso que um número considerável de sons senoidais fossem sobrepostos uns aos outros, o que se demonstrou como tarefa tecnicamente quase inviável naqueles anos.

Stockhausen acabou por chegar propriamente à composição de misturas somente quando outros fatores entraram em jogo – mais especificamente, a serialização da *distância de ataques* entre os agregados ou blocos de cinco sons senoidais em *Studie II* (1954) que, combinados com a serialização das *durações*, teve por consequência a aglomeração passageira de blocos, resultando em efêmeros agregados mais densos.

Como quer que seja, aquela música radical que representou a fase mais purista da Escola Senoidal do Estúdio de Colônia resultou de um sacrifício, o que não deixou de despertar polêmica. Robert Beyer, por exemplo, abriu mão de seu trabalho como colaborador de Eimert por acusar o "erro" dos puristas – Stockhausen à frente – em abrir mão dos recursos já disponíveis e desejar trazer um método estranho ao novo meio eletrônico para dentro do estúdio, qual seja: o método serial. Mas aquilo que, às vistas de uns, poderia parecer um erro, consistiu em um dos passos mais importantes, ainda que titubeantes, da Música Nova, gerando consequências ulteriores notáveis e dando lugar a algumas das obras mais significativas do século XX.

Stockhausen revelar-se-ia como pioneiro de diversos procedimentos e ideias e continuaria seu irreverente percurso, "errando". No ano seguinte à conclusão de *Studie II*, traz para o Estúdio de Colônia a voz de um adolescente e integra-a a sons eletrônicos, ou seja, sacrifica o princípio purista que ele mesmo promulgara, realizando talvez a maior obra dos primeiros dez anos de música eletrônica: o *Cântico dos adolescentes* (*Gesang der Jünglinge* (1955-56)). Ali, cometera duplo "deslize": *desvio* da norma estabelecida e *sacrifício* de um princípio. Pierre Schaeffer, pai da *musique concrète*, haveria de procurar ridicularizá-lo, em tentativa de compensar as tantas críticas que recebera dos compositores seriais eletrônicos, aludindo ao desconcertante hábito alemão de misturar água no vinho, heresia ao gosto francês. Mas se é de purismo que se trata, não há de quê: Stockhausen faria novo desvio e sacrifício na composição de mais uma obra-prima, *Kontakte* (1958-60). Na fita magnética da peça, sacrifica os sons concretos e volta a realizar os sons exclusivamente

por meios eletrônicos, ainda que abraçando um número bem maior de possibilidades do que havia sido o caso dos Estudos de 1953 e 1954. Tais ziguezagues revelam o poder do "erro" e da irreverência, quando nas mãos de um criador de gênio.

Demonstração III

A depender do grau de sacrifício, o feito pode permanecer como algo exótico, excentricidade mal assimilada pelos contemporâneos e pela própria história para, se tiver alguma sorte, poder ser revisto como passo precursor de processos radicais que viriam ser deflorados apenas em épocas bem posteriores. E mais uma vez certificamo-nos da não linearidade histórica da música e de como o que fora visto como erro em certa época poderá ser reavaliado como notável acerto em outra. Este foi o caso de Orlando di Lasso quando, abrindo mão da lógica dos preceitos propriamente modais, acaba por compor uma peça que até hoje nos soa estranha, peculiar, quase sem lugar na história. Sobre ela surgiram polêmicas acirradas, análises profundas, dissensões e consensos, muita reflexão. Um Edward Lowinsky (1961) seria o grande motivador inicial da polêmica, quando a descreve como *atonalidade triádica*, distinguindo-a da atonalidade de um Schoenberg apenas por se assentar seguidamente sobre constituições triádicas: tríades que se sucedem umas às outras, passando praticamente por todos os tons do cromatismo, e desobedecendo qualquer lógica de encadeamento modal, ou mesmo... tonal! O sacrifício da lógica modal imperante em sua época valeu-lhe lugar de honra na história musical como o autor de uma das peças mais radicais dentre séculos de escritura musical.

Figura 30 – *Prologo* (*Carmina Chromatico*) de *Prophetiae Sibyllarum*, de Orlando di Lasso, obra escrita durante a década de 1550

Demonstração IV

Completando nosso ziguezague em torno do sacrifício e seus sacrilégios, enaltecemos a figura de Monteverdi que, mesmo após passar pelo risco da Inquisição por causa daquelas suas nonas menores, teve a coragem de continuar... errando! Tendo sido um dos grandes – o maior – iniciadores do novo gênero, a ópera, levou a revolução para dentro do madrigal não apenas com relação à inobservância da preparação da dissonância, princípio sagrado tão defendido pelo conservadorismo de um Artusi, como também no que diz respeito ao sacrifício da complexa polifonia que tanto caracterizara a *prima pratica*. A polêmica com o músico erudito, mas reacionário, se estenderia por cerca de dez anos, e não fosse a pena de seu irmão mais jovem Giulio Cesare Monteverdi, mais apto à defesa escrita do que ele, compositor pragmático, Claudio teria se visto em maus lençóis.

Mas amor pela invenção é o que não lhe faltava! Em 1619, a *seconda pratica* instaura-se no seio da escritura madrigalesca, e seu *Settimo libro de madrigali* será destinado a uma, duas, três, quatro e seis vozes. Monteverdi abre mão, pois, da obrigatoriedade da escrita vocal polifônica. Sacrifica a espetacular complexidade do tecido polifônico renascentista para galgar passo em direção à... complexidade da expressão. Pois de simples é que não se trata! Quando em uma das peças do ciclo madrigalesco, *Interrotte speranze*, decide pela escritura a duas vozes idênticas – dois tenores –, não só opta pela indistinção do timbre e do registro vocal, como também tece toda a escritura em contínua anulação completa do contraponto entre as duas vozes, alternando sistematicamente entre uníssonos e abertura a outros intervalos (e como teria isto influenciado um compositor como Berio...).

Na melodia temática inicial, o maior intervalo a ser atingido é a sexta menor; ao decorrer da peça, chega-se à emissão de algumas poucas oitavas – para ser mais preciso, de apenas quatro –; e a peça parte de um uníssono na nota Ré e para lá retorna ao final. É como se olhássemos uma imagem através da lente de uma câmera fotográfica, tendo uma de nossas mãos ao controle de um *zoom*. Procurando o foco da imagem visada, rodamos a esfera dessa lente e

Figura 31 – *Interrotte speranze*, do *Settimo libro de madrigali*, de Claudio Monteverdi: esquema das notas por compasso pelos dois tenores

constantemente focamos e desfocamos a imagem, até que seu foco – o final – seja atingido. Mas em vez de fotografarmos a imagem, nos regozijamos com a alternância entre visão nítida e visão turva. Nos momentos de maior ausência de foco, temos a maior difração das vozes, os maiores intervalos; no foco, temos a absoluta linha fina e definida do uníssono. Quando a esperança é interrompida, afinal? Quando há dissensão e discórdia, ou quando há concordância e ausência de alteridade? A música de Monteverdi também não nos fornece respostas definitivas: ela apenas nos faz pensar. E ouvir.

Corolário

No sacrifício transparece considerável elasticidade quanto às proposições que se elegem como seu objeto: pode significar a denegação de um simples elemento de uma enunciação ou do discurso, ou a abnegação de todo um princípio.

Escólio

O novo princípio, evidente ou subentendido, presente como proposição crucial na estratégia a ser defendida no ato do sacrifício é, senão absolutamente inovador, ainda de grande novidade, a ponto de compensar, ao criador que comete o sacrifício, pela perda decorrente de sua ação. Como ato de perversão, o sacrifício é passível de condenação pelos conservadores, pois revela-se como forte veículo da expressão, produto de uma deliberada vontade do criador: a de apartar-se de certas normas, desintegrando-as. Mas ele pode decorrer igualmente de um princípio em si conservador, na crença restauradora de postulados tomados como dogmas. Como quer que seja, consciente de seu erro, o compositor revela coragem e determinação, pois opta por abrir mão de algo para que proclame ou saia em defesa de algum outro princípio. O sacrifício vive, pois, de um paradoxo, pois só a integridade torna alguém dele capaz.

6
Do equívoco

Axiomas

1. O homem jamais se sente seguro de sua verdade o bastante para desfrutar do brilho do *erro* adverso.[1] (Greimas, 2002, p.91)

2. Criticar um gigante não é deixar de reconhecer sua desproporcional estatura diante do que é efetivamente pequeno. É almejar aquele tamanho sabendo dos riscos de seus tropeços. (Ego Compositor)

Proposição

O equívoco é um erro conceitual. Espraia-se pela obra por se tratar de um erro de princípio. Mas não é um erro de estética; não é um erro de *atitude* diante da sensibilidade. O equívoco, portanto, não é um erro *estésico* em si. É, isto sim, uma intenção criativa de potencial multiplicador que, no entanto, acaba por empobrecer os objetos de seu enfoque. Os equívocos produzem feitos que nos fazem refletir e

1 *"L'homme n'est jamais assez sûr de sa vérité pour jouir de l'éclat de* l'erreur *adverse."* (Greimas, 1987, p.91)

que, tomados como realizações de certa autonomia, constituem realizações de coerentes proposições poéticas. A incoerência do equívoco está relacionada não a seus termos, mas aos modelos dos quais parte e a seus potenciais originários. Em relação a estes, o equívoco é *anestésico*.

Demonstração I

Às vezes o equívoco pode nos causar certa tristeza. Entre julho e agosto de 1937, Béla Bartók escreveria aquela que seria uma das mais extraordinárias obras da primeira metade do século XX: a *Sonata para dois pianos e percussão*. Destreza na transcrição precisa e expressiva, ao nível da escrita, dos sons imaginados e especulados ao nível da escritura; mescla de sofisticação articulatória e fusão tímbrica entre pianos – encarados como instrumentos de percussão – e universo percussivo, não sem fazer apelo, de quando em vez, aos níveis de contraste entre ambas as esferas; domínio absoluto quanto à fluência das complexas figurações rítmicas na interatividade entre os instrumentos; mestria ímpar nas opções dos timbres e de sua disposição no registro das alturas; especulação em alta dose com os intervalos – essas são algumas das muitas qualidades de uma obra irretocável. Mas que Bartók... retocou.

A versão orquestral, de dezembro de 1940, decorreu de um acordo entre Bartók e seu novo editor inglês, Hawkes and Son, após o compositor ter optado por essa nova editora em decorrência de sua decisão de romper seu contrato com a Universal Edition de Viena, por questões políticas: a Áustria havia aderido ao nazismo. Ora, Bartók havia participado do levante comunista húngaro de 1919. Em suas novas tratativas, Bartók contemplou a demanda de seu novo editor sem, contudo, demonstrar-se entusiasmado pela tarefa, certamente consciente de que uma orquestração de sua obra-prima em nada acrescentaria à composição tal como em sua configuração original. E é isto que se pode constatar. Mais que isso: com a intervenção desnecessária de instrumentos da orquestra, perde-se

a sutiliza presente na instrumentação da versão original. Em raros momentos a orquestra toma a dianteira e se justifica enquanto aparato orquestral, mas mesmo ali não há razão para sua presença, mesmo ali lamenta-se o desbotamento de toda a riqueza original. A orquestra faz-se mero adereço. Trata-se de um típico equívoco: reescrever uma obra quase perfeita, apenas procurando mudar seu traje, como se aqueles constituintes originais que lhe conferem seu aspecto fundamental lhe fossem supérfluos. Agregar algo que não é necessário tem por consequência a anestesia com relação ao que se fazia necessário. Um dos compositores mais íntegros da história da música – tanto musical quanto politicamente – cometia ali, movido por alguma necessidade financeira, um atentado contra sua própria integridade.

Demonstração II

Na base do caso bartókiano, tem-se o que também consubstancia o equívoco presente: a *tautologia*. Por certo Luciano Berio tinha razão plena ao afirmar por diversas vezes, como já salientamos, que a melhor forma de analisar uma obra é uma outra obra. Aliás, talvez não seja propriamente a *melhor* forma de analisá-la, mas certamente é a melhor forma de *respeitá-la*. Pois com novas formulações, verte-se em ato o que a obra de referência tinha de potencial, seus desdobramentos poéticos resultam em criação nova, a sensibilidade desperta por suas formulações motivadoras deflora-se em novo contexto, intertextualmente entrelaçado numa trama complexa que associa a nova obra à sua referência. Escrever outra obra a partir de uma a que se refere, sem reescrevê-la, é um ato de amor.

Mas para isso não seria preciso, efetivamente, escrever justamente um *Novum*?

As *Sequenze* de Berio, começando com a para flauta de 1958, inauguram um novo gênero musical. Não que obras para instrumentos solistas não fossem algo já presente, e até corriqueiro, no contexto da Música Nova e mesmo muito antes. Obviamente já existiam, e o

próprio modelo beriano, como aqui já se aludiu, foram as *Suítes* para violoncelo solo de Bach, verdadeiro protótipo de escritura múltipla e de *polifonia latente*, tal como o definiria o próprio Berio. Mas as *Sequenze* são de tal potencial poético que se tornaram paradigmáticas na contemporaneidade para a escritura destinada a um instrumento solista – por sua versatilidade, por sua complexidade, pelos múltiplos níveis de inflexão instrumental, por sua polifonia latente mesma. E isto é válido para todas as quatorze. Ouvir uma *Sequenza* é emaranhar-se: deliciosamente se ver captado por uma densa teia de correlações, num curto-circuito da expressão. Ouvimos muitas vozes a partir de uma só voz, e ao enveredarmos nossa escuta pelas suas múltiplas formulações, não deixamos de imaginar as nossas próprias, ora perfazendo o caminho da curta memória – na coleção dos gestos assemelhados que se enunciam na própria peça –, ora aceitando o convite implícito à virtualidade sonora e induzindo-nos a certa *diagonalidade* da escuta, que se constitui em paralelo às tramas que efetivamente ouvimos.

Das *Sequenze*, Berio deriva, entretanto, alguns comentários, em geral denominados *Chemins*, destinados a uma maior instrumentação: ora pequeno conjunto de câmera, ora ensemble orquestral ainda camerístico, ora orquestra. Mas em que consistem esses "caminhos"? Em *reescritura*, tendo por base, cada qual, uma intacta *Sequenza* ou, em gesto cumulativo – e intencionalmente deflorador –, um outro *Chemins*, comentário do comentário. E aí, o paradoxo: se não conhecemos a *Sequenza* de partida, ou se – tarefa quase impossível – dela logramos nos esquecer ou ao menos a abstrair, cada um dos *Chemins* revela-se como obra de considerável poder enunciativo. Não há um deles que não seja de grande beleza e que não ateste a mestria composicional de Berio: articulações e gestos típicos deste que é um dos gigantes da Música Nova. E a relação entre solista e conjunto é sempre instigante. O tecido orquestral ou camerístico ecoa e procura multiplicar, em um certo sentido, a linha enunciada pela *Sequenza* de base. Mas eis onde reside o equívoco: se o faz, será sempre, justamente, *em um certo sentido*. Perdem-se os níveis de multiplicidade reais e virtuais da *Sequenza* original. Sua polifonia

latente deixa o estado de latência para se tornar uma polifonia *real*. Só que, com isso, desbota-se seu potencial utópico. A liberdade imaginativa nos desdobramentos dos sentidos é aprisionada por *um* único sentido da enunciação, pois a escuta condicionada a certa interatividade jamais equivalerá à escuta na qual esta interatividade – ou simplesmente seus vieses imaginados – seja apenas sonhada. Nenhuma presentificação será capaz de oferecer mais que o devaneio decorrente da emissão complexa e de suas sugestões. Pois foi para isso que nasceram as *Sequenze*: para serem sonhos, ainda que parciais, motivados pela inflexão múltipla e complexa. Nos *Chemins*, a abertura da obra de referência, se não se fecha propriamente, se reduz drasticamente. Instaura-se um problema na *relação* entre as obras, pois o conceito da nova obra conflita com o conceito da obra de origem. Mais que isso, o enfraquece.

Berio realizara uma das mais inventivas investidas no domínio na *intertextualidade textual*, quando reinsere, na integralidade, um *Scherzo* mahleriano em novo e múltiplo contexto (falaremos disso), e de tal modo que jamais ouviremos aquele Mahler da mesma maneira. Intrometeu-se no passado e deixou lá sua marca. Mas o contexto, naquele caso, situava-se *hors temps* em relação à sua *Sinfonia* da década de 1960. Ao trazer à sua mesa um peixe que nada em seu próprio rio, o contexto revela-se, porém, o mesmo, e em vez de multiplicação, tem-se subtração. O desafio, agora, toca a nós: que voltemos a escutar as *Sequenze* esquecendo-nos de seus *Chemins*! O caminho inverso, o *chemin* dos *Chemins*, só tem chance de prosperar se fizermos com as *Sequenze* que lhes servem de esteio a mesma operação – apontada, aliás, pelo próprio Berio em suas conferências de Harvard como uma das mais necessárias –: *dimenticare la musica*.

Demonstração III

É de tautologia e de seu equívoco que se trata no próximo caso, bastante semelhante ao de Berio, mas de certa maneira dele diverso. Eu estava nascendo quando Ligeti escrevia suas *Aventures* (1962),

Figura 32 – György Ligeti: acima, trecho de *Aventures* (1962, p.5); abaixo, trecho de *Nouvelles aventures* (1962-65, p.16)

para soprano, contralto, barítono e sete instrumentos, com texto fonético *nonsense* concebido pelo próprio compositor. É um rompante de experimentalismo vocal-instrumental, um magnífico monumento de dimensões reduzidas, mas de grande originalidade. Quatro anos depois, Berio mesmo concluiria sua *Sequenza III* (1965-66), para voz solista, igualmente uma das maiores obras vocais do século e que talvez não fosse imaginável sem o horizonte desbravado pelas mãos de Ligeti com esta sua peça inovadora.

Qual razão teria levado Ligeti a conceber, ao longo dos três anos seguintes, *Nouvelles aventures* (1962-65), versão ligeiramente alterada – não diríamos mesmo "diversa" – de sua invenção? Há ali, claro, algumas poucas "soluções" de escritura – ideias – que não se fazem presentes no modelo original, mas seu caráter de *cópia* é indiscutível.

O mesmo problema coloca-se aqui: a tautologia é um equívoco, um erro conceitual. Ouvida de modo autônomo, *Nouvelles aventures* desperta enorme interesse e, na comparação rigorosa entre as duas, talvez até se prefira a nova peça à original. Mas há de se convir que Ligeti burlou a si próprio, pois se trata, a rigor, de uma *reescritura*, que teria fincado pé na história, com todas as suas inegáveis qualidades, se se tratasse, como o quis tantas vezes um Boulez, de *work in progress*, revisão ampliada, reformulada, da versão original, não como *outra* obra. A primeira seria, então, logicamente denegada.

Mas ao invés de retirar a primeira de seu catálogo, convivemos com as duas. Cometendo um equívoco conceitual, é como se procurasse *nos* enganar: Ligeti, cometendo como que um autoplágio, escreveu a mesma música como sendo uma outra.

Demonstração IV

O erro tautológico não necessita espraiar-se por toda a obra para que se faça presente. Ele pode ocupar um espaço bem mais circunscrito da temporalidade global da peça na qual se revela, ainda que, para que haja propriamente *tautologia*, seja necessária certa *extensão*.

Prova disso é a inabilidade bouleziana diante da extensividade. Por certo que Boulez se assumira, em diversas ocasiões, como o compositor que talvez maior atenção tenha dispensado aos fenômenos de ataque/ressonância, que deitam raízes, como ele mesmo reconhece, sobretudo nos momentos finais de *Les Noces* (1914-17), de Stravinsky. Mesmo em obras tardias, tais como a já referida *Sur incises*, é a esta obra stravinskiana que se remete Boulez em sua manifesta preferência por objetos sonoros constituídos por um golpe energético de cuja reverberação se segue o rastro. Esta última confere ao gesto pontual do qual se desprende a extensividade tipicamente bouleziana, tal como a ouvimos, por exemplo, em *Éclat* (1965), em *Répons*...

Mas há certo esvaziamento figural quando a extensão, em Boulez, não se reveste de caráter ressonântico. Para tanto, o mestre assume como estratégia o trinado, gesto constante de seus recursos e que institui, em sua acertada ótica, permanente (e paradoxal) instabilidade. Diante do risco da monotonia, o ouvinte é então captado pela tensão microarticulatória e instintivamente se coloca a verificar a qualidade da emissão no controle humanizado de sua periodicidade quase mecânica.

O trinado em Boulez é, entretanto, apenas o *pendant*, ao nível da microarticulação e do microtempo, daquilo a que recorre em grande parte de suas obras quando deseja ocupar o tempo do discurso e evadir-se da brevidade da formulação: *as texturas ou figuras de periodicidade estrita*. Alongadas, tais passagens denunciam certa incapacidade de formulação. Stockhausen ironizaria, como o fez pessoalmente para mim em sua casa, em 9 de julho de 1999, interrompendo-me ao ouvir de minha boca o nome de Boulez: "*Der kann nicht schreiben! Er schreibt nur Block, Block, Block*" ("Ele não sabe compor! Só escreve bloco, bloco, bloco!"). O comentário, malicioso, foi um pouco injusto – como se Stockhausen estivera à frente não de um equívoco, mas de alguma impropriedade –, posto que se tratava de um alemão – essencialmente desenvolvimentista, ao espírito de um Beethoven ou de um compositor germânico como Liszt – falando de um compositor francês. Ora, não há o mesmo espírito para culturas diversas. Os franceses enraízam em si os *tableaux* da dança mesmo quando sua música não

é dançada, desde Couperin e Rameau até a música concreta, quase toda feita em pequenos movimentos. Boulez, em certo sentido – e por mais que tenha se assumido como bastante germânico, a ponto de ter optado por morrer na Alemanha –, não foge desta característica, digamos, genética. Mas esta "impropriedade", incapacidade diante da extensão, verte-se aqui em equívoco tautológico e denuncia a "falha" de conceito escritural quando elege, na periodicidade, seu veículo extensivo. São gestos repetitivos que fazem da tautologia, na música, algo também possível em espaço temporal circunscrito, ainda que, mesmo aí, ela não abdique de certa extensividade.

É a maior prova de que o equívoco, ao nível do conceito, pode se poupar de toda a extensão e, ainda que lidando justamente com a extensividade, se circunscrever a um domínio restrito da obra e de sua temporalidade. O equívoco não se estende à obra toda, mas apenas à sua... passagem.

Demonstração V

Toda aquela acirrada polêmica que envolveu os principais protagonistas da Música Nova – àqueles anos então circundando os ares dos cursos de verão europeu de Darmstadt – em torno das formas-móbile teria sido, de fato, inevitável. Após anos em que o mais estrito rigor serial já havia adentrado até mesmo o estúdio eletrônico, a consequência mais natural serial, em algum momento, questioná-lo. Bastou que os mecanismos do automatismo serial se fizessem norma para que se procurassem, então, seus desvios. Constatemos: o *desvio* é, até aqui, aquela categoria do erro que mais nos interessa! Resta saber, caso a caso, se no que resulta não é propriamente algum outro tipo de erro. E este caso é o do acaso e de seus equívocos.

A peça que mais suscitou debates foi indubitavelmente a de piano nº 11, o *Klavierstück XI*, de Stockhausen. Resumindo-a: dezenove fragmentos ou *grupos* são dispostos por cima de uma grande folha de papel e devem ser tocados um após o outro de modo aleatório, mas de tal maneira que as indicações de tempo (andamento), dinâmica e

modo de ataque que se encontram ao final de um grupo sejam empregadas na performance do grupo seguinte, escolhido ao acaso. O início da peça é determinado livremente pelo intérprete, que começa executando o grupo no qual sua vista incida primeiramente o olhar, e tal grupo será tocado com andamento, dinâmica e modo de ataque de livre escolha por parte do pianista. A peça termina quando o pianista lançar o olhar para um mesmo grupo pela terceira vez; este grupo então não é repetido novamente e a obra se encerra sem que necessariamente todos os grupos tenham sequer sido executados. Uma obra-móbile ou, como dir-se-á logo mais, uma *obra aberta*...

As críticas logo vieram, mas curiosamente – e em direção oposta – por parte de dois compositores que, entretanto, não condenariam o acaso em suas próprias obras, muito ao contrário. Pierre Boulez acusará Stockhausen de empregar *por demais* o acaso e, embora admitindo certa pertinência ao ato de procurar incorporar maior liberdade ao tecido serial, defenderá um *hasard dirigé* (*acaso dirigido*), tal como será logo o caso em sua *Troisième Sonate* (1956-57), também para piano; John Cage, que já vinha há alguns anos empregando "sistematicamente" o acaso em suas obras – vide sua *Music of changes* (1951), também para piano –, e cuja influência nos próprios compositores europeus, ainda que relativa, não deve ser menosprezada, dirá que Stockhausen emprega o acaso *menos* do que deveria, pois ele se instala apenas no mecanismo formal, porém não de modo constitutivo de seus grupos: os grupos, internamente, eram absolutamente determinados pela escritura serial integral.

Mas em que consiste efetivamente este *acaso*, quer seja por demais, quer seja de modo insuficiente ou, como acreditava Stockhausen, na justa medida? Não se aproximaria uma tal atitude estética das poéticas surrealistas, em que se confere ao acaso lugar de honra? Ora, nestas o que se tem é uma confusão de conceitos: a "espontaneidade" que se quer estimular na atitude surrealista, promovendo à primeira instância da criação atos "automáticos", advindos pretensiosamente das camadas mais inconscientes da psique do criador, não seria uma *farsa do descontrole*? Não teria a psicanálise freudiana – mal compreendida pelos surrealistas – justamente revelado que,

por meio do discurso que se quer consciente, manifesto no divã do processo psicanalítico, brotariam, aí sim, elementos sublimados do inconsciente? Não seria, pois, justamente pelo *controle* que se desvendariam, com toda a sua "espontaneidade", aspectos subcutâneos que regem os desejos e os impulsos libidinais?

Por um lado, a inatividade do compositor, que um Cage desejara promover em prol da atividade dos próprios sons, fazendo do compositor um mero agenciador de estados naturais, contradiz a autoria mesma da obra e até mesmo o desejo de fazê-la, aliando-se, de certo modo, à inadvertência de fundo surrealista presente em toda assunção do acaso como operante da enunciação estética. Por outro lado, não há dirigismo (como o desejara um Boulez) que possa destituir de uma tal postura casuística certa falácia, pois equivale a não reconhecer a permanente mobilidade dos sentidos presente em cada obra e em cada uma de suas apreciações. O imponderável far-se-á de alguma maneira presente, mesmo em meio à mais controlada e elaborada das obras, mas será justamente aquele elemento incontrolável se, precisamente, vier a se instalar a despeito de todo... controle!

A opção de Stockhausen, Boulez e Cage – assim como de seus companheiros de viagem que, de algum modo, incorporaram poéticas do acaso e da indeterminação: Pousseur, Berio e muitos outros – incorria, assim, em *erro*. Pois é de erro que se trata quando, em vez de acentuar a obra complexa pelo viés de sua própria complexidade, acredita-se que assim se proceda pelo viés de sua indefinição formal. Mais que a psicanálise, o que fora igualmente mal compreendido é o próprio conceito de *abertura* da obra de arte, magistralmente tematizada, então, por Umberto Eco (1989) em sua *Opera aperta* de 1962 (mas que desenvolve suas reflexões já desde 1959, em sua interlocução sobre o tema com Berio, Pousseur e outros).

Complexidade, como insistiria Eco, implica, já, *abertura*, e a opção por uma indefinição formal reduzia-se a uma mera tautologia. Não teria sido preciso que Stockhausen, sintomaticamente, tivesse categorizado a forma móvel como *vieldeutige Form* (*forma polissêmica*, em sua mais pertinente tradução), pois polissemia é o que não falta à obra complexa, maximalista.

O equívoco em torno da *obra aberta* – ou, mais precisamente, da incompreensão de seus conceitos – teve por consequência, porém, a emergência de obras notáveis. Foram erros que, de maneira mais ou menos consciente, acabam por nos influenciar até hoje. É como se parte de sua incongruência fosse também parte do modo com as assimilamos.

Demonstração VI

A histórica da *escritura* musical tem início com o advento da *escrita*, dois conceitos aparentes e inter-relacionados, porém distintos: o primeiro, *elaboração*, *processualidade*, *perlaboração* dos materiais da composição; o segundo, representação gráfica, codificada e consensual, *notação*. Certamente a escrita nasceu para dar vazão a um desejo de escritura, e de certo modo a condicionou em seu *transgresso*, procurando adaptar-se às novas necessidades escriturais ao mesmo tempo que as circunscrevendo às suas limitadas possibilidades de representação. Desta feita, a história da escritura imbrica-se de modo orgânico com as metamorfoses de seu veículo notacional, com as metamorfoses da escrita, até que dela a escritura possa ter prescindido, quando do confronto do compositor com o próprio som em estúdio eletroacústico. A escrita se vê então reduzida a meras anotações e esboços que não se traduzem mais em código para a interpretação da escritura – ao que se prestava até então toda notação nas mãos ou bocas dos intérpretes –, e a escritura, como já afirmamos mais de uma vez, atinge sua apoteose.

Mas as origens da escrita, e da escritura, deitam raízes em sua intrínseca relação com a voz e com o verbo. O compositor da Idade Média – época em que afloram as primeiras formas de notação – era antes de mais nada um *cantor*, e é a partir da verbalidade que emergem as primeiras formas de escritura musical. Elas procuram, pelas vias da escrita musical, apartar-se do verbo falado e de sua representação notacional (do verbo escrito, do alfabeto) justamente por aquilo que a escrita verbal era incapaz de representar de modo preciso: as alturas e as durações, ou seja, seus traços prosódicos mais

fundamentais. Sem, entretanto, poder abrir mão da materialidade propriamente verbal de onde provinha, a escritura musical difrata o verbo em notas e valores rítmicos, e um longo processo de abstração do sonoro tem, na segmentação essencialmente abstrata do que se faz amálgama na concretude do som verbal, seu início.

Aos poucos então a escritura musical cada vez mais se "instrumentalizará", a ponto de o verbo não se fazer necessariamente presente como *conditio sine qua non* do discurso da escritura e de sua "fala". Ele permanecerá, entretanto, presente como lastro e vínculo orgânico de toda escritura musical, pois mesmo quando, em silêncio, ouvimos, sabemos de nossa potencialidade: as origens da escritura musical encontram-se dentro de nós, em nossas vozes. Assim é que, quer seja na forma dos *poemas sinfônicos* (nos quais o verbo e sua narratividade encontram-se presentes como alimentos do discurso musical, mas não necessariamente *in præsentia* na própria composição), quer seja por meio da própria música vocal (que continua a ter seu desenvolvimento histórico), ou ainda na própria partitura (com todo o afluxo dos termos verbais que se fazem cada vez mais necessários para a descrição do fato sonoro na notação), o verbo continua como que ladeando a música.

Mas há precisamente três maneiras pelas quais a íntima relação entre verbo e música merece especial atenção, duas das quais discutiremos no desfecho dessa nossa abordagem, e nos permitimos aqui apenas resvalá-las, quais sejam, quando a música deseja, em sons mas não em verbo, "falar", e quando ela enseja "conversar" consigo mesma. A outra maneira, bem mais evidente nessa relação entre a música e o verbo – seja em sua verbalidade mesma, seja em seu *texto* –, ocorre quando a obra musical se afronta com o poema ou a obra literária. Este aspecto, entretanto, dá vazão a uma infinitude de outros aspectos, e não é a vastidão de sua temática que aqui nos interessa. Ao que chamamos especial atenção é *à busca de uma verdade do texto em meio à escritura musical* que fez do *Lied* alemão seu apogeu, ou seja, a busca por um *isomorfismo entre música e texto*.

E não teria sido esta pretensão de correspondência real, verdadeira, do texto na música uma ilusão do *Lied* romântico? Em alguns

de meus ensaios sobre Luciano Berio, reportei-me ao que tanto nos chamou a atenção o mestre italiano quando, em diagnóstico histórico, aponta para o momento em que a música pôde dar saltos expressivos notáveis e relativamente independentes do texto em que se apoiava, como nas missas da Renascença, na medida em que o texto empregado era de "domínio público", ou seja, de amplo conhecimento prévio por parte dos ouvintes, mas quando também desvenda a ilusão romântica quanto à ingênua crença de uma verdadeira expressão do texto em música. Berio mesmo chegará a uma terceira via, à sua, pela qual trata o texto de maneiras múltiplas em uma mesma obra, diante da convicção de que tal correspondência unívoca e inequívoca seria mero equívoco.

Qual delas a mais "verdadeira", se ouvirmos as tantas versões em canção pelas quais *o mesmo texto* de Goethe, *Kennst Du das Land?*, fora submetido? Todas elas consistindo, cada qual à *sua* maneira, em belíssimas "soluções musicais" do mesmo poema, perfazemos um caminho que vai do *Lied* ainda classificável como pertencente ao período clássico-romântico – como nas canções de Karl Friedrich Zelter ou de Ludwig van Beethoven – ao *Lied* já quase expressionista de um Hugo Wolf, passando, a meio caminho, pelas versões de Franz Schubert, Robert Schumann e Franz Liszt. Em qual dessas seis canções o texto de Goethe não se vê profundamente... representado?

Quanto equívoco para essas meias-verdades...!

Corolário

Diante de suas potencialidades, o equívoco empobrece em ato a enunciação do objeto que elege como veículo principal de sua expressão.

Escólio

A anestesia cometida pelo equívoco não diz tanto respeito ao que realiza *em ato*, mas sobretudo ao que deixa de exercer e faz restar *em*

potência. Na forma da tautologia, tende a evidenciar e simplificar processos complexos que, em estados não tautológicos, multiplicariam seus sentidos. Evocando as potências que emanam a partir dele, o equívoco acaba, contudo, a constituir intrigantes formulações estéticas que conferem a seu erro lugar de honra na trama errática das enunciações. Nesse sentido, é quase tão inventivo e inovador quanto os desvios, mas ao contrário deles, assenta-se sempre em certa ilusão e – por que não dizê-lo? – em certa ingenuidade.

7
Do engano

Axiomas

> 1. Um belo rosto é talvez o único lugar onde há verdadeiramente silêncio. [...] O silêncio do rosto é a verdadeira morada do homem. (Agamben, 2012, p.112)

> 2. Há muitos silêncios possíveis. Eis um deles, diante de grandes enganos. Não o da cumplicidade, nem o da contemplação, nem o do respeito, muito menos o do amor; apenas o da incompatibilidade. (Ego Compositor)

Proposição

Se existe um lugar desonroso para o erro, esse é o lugar do engano. Parte de premissas falsas e erige em obras o desapreço pela invenção. Ora caçoa da situação estética, às vezes sem mesmo apelar ao riso, ora a torna desbotada e caquética, como se nela só sobrassem escombros. Camufla-se, porém, em novidade, consistindo assim em ato de desonestidade e assumida mentira. É antes de mais nada ideológico, no menosprezo da relativa autonomia da linguagem. Subprodutos

da decadência burguesa, os produtos advindos do engano são, em essência, reacionários.

Demonstração I

Quando a ironia, possível recurso crítico – mesmo que sarcástico – de certa irreverência, é confundida com o deboche, tem lugar o desleixo descompromissado que, no fundo, se apavora diante do rosto sério e pensativo. Vestir *ad eternum* a máscara carnavalesca da linguagem como se o Carnaval não fosse um rito e, como todo rito, não consistisse em cerimônia que, mesmo que iterada, tem começo, meio e fim, é estender indefinidamente o riso. Quando isto tem lugar, o humor logo perde a graça e a máscara torna-se patética.

Um nome que nos vem à tona? Éric Satie.

Demonstração II

Quando se olha para trás e do passado só se consegue arrancar um substrato pálido e insignificante, opera-se sobre o que, na história da linguagem, serviu de esteio a uma rica multiplicidade de gestos que dessa base rudimentar se desprendem e extravasam. É essa complexidade maximalista que perfaz as espirais da linguagem. Aquele sedimento rudimentar é então pouco a pouco depositado no fundo do oceano da expressão. Para alcançá-lo, é preciso que este olhar regressivo dilua essa densidade expressiva que o separa desse sedimento que tanto almeja e com o qual se identifica.

Uma forma explícita dessa diluição é o minimalismo.

Demonstração III

Uma das provas mais cabais de que a música não haveria de desejar falar é que, se assim o fosse, abdicaria de sua potência como língua universal.

Na contramão dessa evidência, a rudeza provinciana de todo nacionalismo.

Demonstração IV

Nada nasce do nada, e os laços e entrelaços de toda grande Obra é teia em si e fora de si, trama intertextual. Mas a costura é sempre feita de traçados novos. O Novo é o motor da invenção, e esta, o da composição. Quando os traçados refazem os próprios nós, não se tem mais nem costura, nem tear, mas mero remendo; é como se estivéssemos diante de um tecido rasgado, destituído de sua funcionalidade originária no desespero de poder resgatá-la.

A essa tautologia cometida contra a própria história damos o nome de anacronismo.

Corolário

A luta pela sensibilização do homem é também luta contra sua dessensibilização.

Escólio

A arte é um campo de atuação política. O artista, nele, toma partido. No bosque quântico e transgressivo da linguagem musical, muitos são os ramos nos quais podemos pousar e colher frutos. É possível que as árvores nem se falem, mas de alguma maneira são vasos comunicantes. As águas que caem por terra as irrigam mesmo que estejam à distância. E há sempre pássaros a transportar sementes a lugares distantes.

Mas há terras desoladas. Nelas, de nada adianta a irrigação, nem pássaros, porque as raízes já estão mortas.

8
Da fenda ou fratura

Axiomas

1. O silogismo é absolutamente correto apenas quando é uma tautologia, isto é, quando é estéril. O silogismo é "útil" quando [...] é incorreto, isto é, quando admite "fendas" entre os conceitos. O fato depende "por inteiro" das dimensões permissíveis das "fendas". É aqui onde começa a dialética. (Trotsky, 2015, p.103)

2. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição [do gozo].[1] (Barthes, 1987, p.12)

3. Algo, não se sabe o que, acontece de repente: nem belo, nem bom, nem verdadeiro mas tudo isto de uma só vez. Nem sequer isso: *outra* coisa. Cognitivamente inapreensível, esta fratura na vida é, depois,

---

1 "*Le bord subversif peut paraître privilégié parce qu'il est celui de la violence ; mais ce n'est pas la violence qui impressionne le plaisir ; la destruction ne l'intéresse pas; ce qu'il veut, c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le fading qui saisit le sujet au cœur de la jouissance.*" (Barthes, 1973, p.15)

susceptível de todas as interpretações [...]. Ao mesmo tempo que o sabor de eternidade, ela deixa o ressaibo da imperfeição.[2] (Greimas, 2002, p.70)

Proposição

É a fenda que permitira a Dante escapar das tormentas do Inferno e *salire a le stelle*. Pela fresta, vê-se luz. Na difração daquele raio que adentra a escuridão dos templos, são cores diversas que fazem com que vejamos as partículas de pó viajando pelo espaço. Convive-se com essa poeira diáfana, mas se tem a ilusão de uma limpidez inexistente. As coisas não são assim tão nítidas. Só o que é permeável pode ser navegado.

Demonstração I

Uma das provas da permeabilidade da escritura de György Ligeti pode ser vislumbrada não apenas naquilo que sua música evidencia – mais precisamente, em sua *micropolifonia*, tecido ao mesmo tempo denso e sutil em que figuras ameaçam existir para logo serem dissimuladas, anulando-se o gesto, história da figura, e afirmando-se uma escuta de tipo *textural* –, mas também, e de modo significativo, em uma específica estratégia escritural que adota em seu *Requiem* (1963-65).

2 *"Quelque chose arrive soudain, on ne sait pas quoi : ni beau, ni bon, ni vrai, mais tout cela à la fois. Même pas : autre chose. Cognitivement insaisissable, cette fracture dans la vie est susceptible, après coup, de toutes les interprétations […]. En même temps que la saveur de l 'éternité, elle laisse l'arrière-goût de l'imperfection."* (Greimas, 1987, p.72-3)

Figura 33 – Trecho do *Requiem* (1963-65) – *Kyrie*, de György Ligeti

As linhas grossas acima das vozes indicam que, naqueles específicos lugares, elas não necessitam entoar as notas com absoluta precisão, podendo, portanto, oscilar ligeiramente em afinação. Elas devem procurar cantar de maneira exata, mas há permissividade: a entoação frequencial do contexto pode sofrer sutis alterações e nenhuma interpretação será, deste ponto de vista, absolutamente igual a outra, nem mais correta. Por certo que não há, em nenhuma circunstância, uma interpretação que seja *absolutamente* idêntica a outra, mas aqui a existência do traço incita o intérprete a um maior "desvio": não o desvio de uma norma, não um "erro voluntário", mas uma *fenda*, uma variabilidade permitida que confere ao tecido certa flexibilidade. Mais que isso: o "desvio" não é determinado, mas tão somente sugerido. Conta-se, pois, com o "erro" do intérprete, e a instabilidade resultante faz da textura massa maleável. As variações, no âmbito de sua permissibilidade, adquirem, todas, sentido, mas o compositor não estipula de antemão *qual* delas é a mais válida. A permeabilidade, então, não escapa de sua marca: a sutileza.

Demonstração II

E o que queria dizer Arnold Schoenberg, ainda onze anos depois da composição de sua extraordinária obra, quando, descrevendo em carta a Josef Rufer de dezembro de 1923 a maneira como a voz deveria entoar as notas do *Sprechgesang* (canto falado) em seu *Pierrot Lunaire* Op. 21 (1912), escreve que as alturas "*sind 'gut' zu berücksichtigen, aber nicht 'streng einzuhalten'*"? Ora, dizer que "as notas devem ser consideradas 'com atenção', mas não de maneira 'rigorosa'", significa dizer que, ainda que prescritas na escrita, há *fratura* na escritura. Antecipando a estratégia ligetiana, prescreve-se a receita para que não se tome o remédio, mas apenas se atente para a sua bula. O erro não só é permitido, é esperado.

Demonstração III

Se analisarmos com auxílio do computador o espectro resultante de um ataque exemplarmente sincrônico por parte de uma grande orquestra, surpreendemo-nos ao ver quanta irregularidade e imprecisão escondem-se por trás de nossa percepção. O objeto que é percebido como rigorosamente sincronizado é, na realidade, produto apenas de uma *intenção de sincronicidade*. No âmago de uma visão dilatada do sonograma, ou no somatório de formas de onda individualizadas e sobrepostas em correspondência ao fato sonoro orquestral que representam, decerto há eventuais sincronias "perfeitas" entre determinados instrumentos, mas na estatística geral das intervenções deparamo-nos com um maço de um baralho ainda não organizado antes da partilha das cartas, como se, em meio a uma partida, o jogador acabasse de recolhê-las como se displicentemente jogadas por sobre uma mesa.

Dessa imperfeição gestual temos de ter consciência mesmo quando o que se almeja são as fileiras exatas do empilhamento, o corte bem aparado dos perfis. Não conseguiremos, pois há poros e relevos por toda parte.

Quando fragmentos de grandes agregados orquestrais, advindos de minhas próprias composições, são estilhaçados em ataques absolutamente sincrônicos pelo espaço total do teatro nas camadas eletroacústicas pré-compostas em estúdio e se contrapõem à orquestra ao vivo, à qual são destinados outros tantos agregados em aparente e "pretendida" sincronia perfeita, tinha eu consciência plena da provável irregularidade daqueles ataques feitos ao vivo por seres humanos, daqueles leves borrões dos traços definidos na partitura com todo o rigor métrico-rítmico, daquela margem fraturada da textura. A estratégia dessas microassincronias é corroborada por uma complexa divisão rítmica passível, com grande probabilidade, de sofrer interpretações consideravelmente diversas por parte dos músicos da orquestra, mesmo se, à sua frente, o regente se esforçar para manter todos em sincronia perfeita.

Figura 34 – Trecho da cena "O concerto" da NeutrinÓpera *Ritos de Perpassagem* (2018-19), de Flo Menezes

Foi com base nessa oposição dialética entre a imprecisão do humano e a precisão do computacional que rendi homenagem à orquestra – a maior invenção coletiva das Artes em todos os tempos – na cena "O concerto" de *Ritos de Perpassagem* (2018-19).

Corolário

A permissividade típica da fratura não implica propriamente ato de grande invenção, mas apenas a assunção de que todo rigor pode coexistir com suas fendas, pois a imperfeição confere à estrutura maior riqueza do que sua presunçosa assepsia.

Escólio

O risco de toda poética conscientemente errante é que se confunda a fratura e a fenda com o equívoco ingênuo que preside a pura e simples defesa do acaso. Reconhecermos a imperfeição como condição imanente da expressão e de seus veículos de representação não equivale a deixarmos de almejar certa perfeição. Nesta dialética entre busca de algo e consciência de sua impossibilidade encontra combustível a permanência dos processos inventivos, até mesmo dos processos revolucionários. Por isso, em certas circunstâncias, pode consistir em estratégica profícua a enunciação do erro, o controle do descontrole, exercer certo descontrole sobre o controle. Não podemos ter certeza de quase nada. O que se promove, aí, são os poros das microssaliências que fazem dos relevos objetos mais apreciáveis, porque menos inequívocos.

Parte II

Da conjunção de muitos erros em algum acerto fundamental

9
O caso Ferneyhough

Argumento

Em uma obra, ou em uma coleção delas, os erros podem ser coadunados pelo compositor, erros de caráter diverso. Um desses casos nos é bastante próximo, conjugando a um só tempo dois tipos de engano: repetir o nacionalismo europeu, que já em sua época consistia num erro, e fazê-lo com um retardo de mais de um século, ainda que suas origens deitem raízes num retardo não tão drástico de cerca de cinquenta anos, na música de Villa-Lobos. Somados aos enganos do nacionalismo anacrônico, há nessas obras infindáveis impropriedades e certamente nenhuma fratura, porque são obras essencialmente fechadas: aquele que as ouve as entende logo à primeira escuta. Não há reverberação alguma que incite qualquer revisita.

Mas diante desses feitos, impomos nosso silêncio. A vida é um recorte que, com tesoura a uma das mãos, se perfaz em uma folha de papel. O perfil que delineamos e que é segurado pela outra mão inclui nossas escolhas. A sobra do papel, sem qualquer sustentação, cai por terra. Mesmo que se viva longamente, não há muito tempo a perder. Ao menos não é muito inteligente que se perca.

Há, entretanto, erros coadunados em um contexto e em obras que despertam um agudo interesse, pois estão envoltos a algum

acerto fundamental. Este é o caso da música de Brian Ferneyhough e de sua *New Complexity*, adjetivação e substantivação, com todas as suas marcantes diferenças, aparentadas com o que chamei, em 1983 – em meus 21 anos, portanto –, de *Maximalismo*, procurando adjetivar a complexidade que eu almejava e que apreciava nas obras que mais me influenciavam.

Seus erros evidenciam-se precisamente em sua *notação*. E há um punhado deles. Mas enquanto certas obras de Ferneyhough escancaram o emaranhado errático e se revelam à fenomenologia da escuta como deveras problemáticas, algumas delas – a exemplo de *Carceri d'invenzioni III* (1986), para quinze instrumentos e três percussionistas, ou de *La chute d'Icare* (1987-88), para clarinete solista e *ensemble* – constituem, mesmo se nelas os mesmos erros se verificam, verdadeiras obras-primas da contemporaneidade.

O primeiro e mais evidente problema que nos vem à tona é que a complexidade reivindicada pela música de Ferneyhough ocorre mais ao nível da *escrita* do que da *escritura*. Por certo que em seu resultado propriamente sonoro transparece acentuada complexidade, mas há descompasso: o que se vê é certamente mais complexo do que o que se ouve. Há, nesse sentido, um *equívoco*: supor que uma grande complicação notacional possa inexoravelmente resultar em um tecido suficientemente complexo a ponto de garantir, ao nível da escuta, uma experiência multiplamente aberta e capaz de infindáveis revisitas, ou seja, supor que uma notação complicada será suficiente e mesmo imprescindível para a evidenciação das *fraturas* da obra em questão. É, obviamente, legítimo que se tenha tal escopo como princípio escritural, mas ele não seria alcançável por uma escrita mais simples e factível?

Basta ouvir e ver uma obra, por exemplo, como *Der Jahreslauf* (1977; 1990-91), de Stockhausen, para nos certificarmos que há grande complexidade sonora na concomitância das quatro camadas de tempos distintos, cada qual destinada a um grupo de instrumentos, que correm em paralelo, com seus ínfimos detalhes, com sutilezas de inflexão e cuidadosa escultura de relevos. E no entanto tudo flui a partir de uma notação francamente, surpreendentemente

Figura 35 – Dedicatória de Brian Ferneyhough a Flo Menezes na partitura de *Carceri d'invenzioni III* (1986), presenteada ao final dos Cursos de Royaumont no verão europeu de 1995

BRIAN FERNEYHOUGH

CARCERI D'INVENZIONE III

FIFTEEN WIND INSTRUMENTS
AND PERCUSSION

for Flo,
with happy memories of
Royaumont 1995

EDITION PETERS
LONDON
Frankfurt New York

banal! Talvez uma mestria como essa tenha sido possível apenas nas mãos e cabeça de quem antes havia chegado, com menos contradições do que Ferneyhough, a escritas altamente complexas...

Figura 36 – *Carceri d'invenzioni III* (1986), de Brian Ferneyhough: ápice da complexidade na página 32 da partitura

Em Ferneyhough, uma tal simultaneidade de tempos distintos, mas, ao contrário da peça de Stockhausen, coexistente em temporalidades totalmente individuais, quase solísticas, que na realidade respondem a dimensões temporal e distintamente alargadas de uma mesma formulação – a do clarinete solista –, é presente de modo marcante e notável precisamente em uma das peças que mencionamos como uma de suas mais bem-sucedidas: *La chute d'Icare*.

Figura 37 – Início de *La chute d'Icare* (1987-88), de Brian Ferneyhough

Mas mesmo aqui, é de se perguntar: há necessidade de impor aos músicos tanta dificuldade? Por certo que há situações em que uma acentuada complexidade da escrita faz-se imprescindível, porque correspondente, em detalhes, aos fenômenos sonoros tais quais almejados pelo compositor. Na simultaneidade de acontecimentos diversos do início de *Traces* (2007), para quarteto de cordas e eletrônica em tempo real, com seus tempos individuais distintos, não abro mão de uma escrita deveras intrincada, mas a notação dada a estruturas métricas e andamentos diversos, cujo controle temporal global e rigoroso congrega todas essas individualidades, acaba por resultar

Figura 38 – *Traces* (2007), de Flo Menezes: trecho da p.2 da partitura

em uma figuração altamente complexa, mas que é executada pelos músicos com fluência e... prazer!

Neste aspecto incide outro problema implícito na postura da Nova Complexidade de Ferneyhough, que também a distancia de "meu" Maximalismo. As operações intelectivas impostas aos intérpretes são de tal ordem que a estratégia se mostra socialmente equivocada: ao invés de cativá-los, causa nos músicos certa repulsa. A notação altamente complicada repele a afetividade do intérprete. Apenas para decifrar a rítmica presente nas figurações, o intérprete precisa de algumas semanas de estudo silencioso, como se estivesse a decifrar alguma fórmula complicada de equações matemáticas. E o argumento de que uma tal sobrecarga de informações e um tal intrincamento encapsulado de quiálteras rítmicas fazem-se necessários para que o músico, tendo necessariamente de filtrar e selecionar apenas parte dessas informações, acabe por realizar algo que, mesmo se atingindo apenas cerca de 30% do que está escrito, seja suficientemente complexo, e de que isto não seria possível de outra maneira, é falacioso. Na permissibilidade do erro interpretativo, por certo que

há *fratura* – este erro-*fenda* que reconhecemos com potencialmente multiplicador de sentidos –, mas aqui é como se não se contasse com os erros cometidos no gesto da performance, mas antes com os poucos acertos advindos do esforço descomunal e desproporcional do intérprete em face de seu texto. E nisso a postura é inconsistente. Pois que, se por um lado estamos de acordo com o pressuposto de Ferneyhough acerca da necessidade do complexo e da inexistência mesmo da simplicidade – a não ser às custas de uma crassa banalização no discurso –, por outro lado a complexidade da expressão pode – mesmo que não deva necessariamente – estar condicionada a uma representação notacional – como ademais vimos em nossa alusão à peça de Stockhausen – notavelmente simplificada. Não há mesmo contexto que se assente na simplicidade e que possa nos despertar o interesse, mas a complexidade não está, de modo algum, condicionada inexoravelmente à complicação de sua representação pelas vias da notação.

Além disso, é preciso que se reconheça que o músico que for capaz de se afrontar com uma partitura de Ferneyhough – como de resto com qualquer partitura de música radical – faz parte já de um seleto grupo de inteligências que cultuam essa interlocução, não sendo necessário, a fim de mantê-lo no campo da radicalidade, impingir-lhe o desagrado de operações matemáticas e intelectivas tão distantes do exercício de sua expressão: a performance. Um intérprete desinteressado e medíocre não terá respeito nem mesmo por uma notação excessivamente simples, se ela corresponder a um universo complexo e radical. Ferneyhough comete, aqui, outro erro: o do *sacrifício*, qual seja, abrir mão da estratégia de conquistar a afetividade e engajamento redobrado dos músicos que dele se sentem parceiros e companheiros na viagem na música radical.

No bojo de tais erros, há ainda o equívoco conceitual que opera em sentido *restritivo*, e portanto inverso ao que lograra um Stockhausen (ou um Berio, notadamente): obrigando o intérprete a realizar, em sequência, diversas etapas que se dão no sentido *subtrativo* – decomposição intelectiva no destrinchamento do emaranhado complexo, seleção, ordenação, eleição de prioridades, estipulação de

hierarquias e, por fim, omissões inevitáveis –, todas essas operações assentadas sobre o princípio do *filtro* ou da *filtragem* – ou ainda dos *limites* (*constraints*), presentes, ademais, nos próprios processos de geração de seus materiais com o auxílio de computador – acabam por *cercear* em vez de *multiplicar* o potencial expressivo da performance. O gesto escritural stockhauseniano, muito ao contrário, tende, mesmo quando extraordinariamente simples, a *multiplicar* os sentidos da expressão, e o intérprete se vê, por isso, motivado a afrontá-lo. Vemos que em Ferneyhough, também aqui, não são poucos os... *sacrifícios*.

Afora todos esses equívocos e sacrifícios que constatamos em Ferneyhough, há um outro, decorrente dessa mesma falta de controle dos estados sonoros decorrentes da intrincada notação: sua geral *afiguralidade*, agora a julgar pelo nível da escuta. Na ausência da figura ou, no mínimo, na enorme dificuldade de se *ater* a qualquer enunciação, de lastreá-la pela função da memória, há, em certo sentido, um resgate do que de mais problemático havia no contexto do serialismo integral e de seu automatismo. Ferneyhough, nesse sentido, restitui o erro serial do início dos anos 1950 e, com isso, comete o *engano* da diluição e de certo anacronismo. A hiperdeterminação em Ferneyhough acaba equiparando-se à indeterminação casuística das operações ao acaso, da mesma maneira que o fazia, há setenta anos, a determinação extrema da metodologia serial integral. Tem-se, então, uma reedição, anacrônica, daquela *coincidentia oppositorum* de que tanto se falou já desde os idos dos anos 1950 entre o que resultava de uma alta determinação e o que resultava de uma completa (ao menos na intenção) indeterminação. Há, portanto, confusão de conceitos: confunde-se – para falarmos em sua língua – *overall control* com *loss of control*. Mais um equívoco de ordem conceitual. A relativa simplificação de sua notação em obras mais recentes – cujas partituras, no entanto, estão longe de ser "simples" – apenas reforça a incongruência da intrincada escrita em obras passadas, mas não a elimina.

Contra-argumento

Mas por que afinal falamos de Ferneyhough e o inserimos no recorte de nossa tesoura?

Não há, em toda a sua música, nenhuma concessão à banalidade. Certamente, a despeito de todos os aspectos preponderantemente problemáticos que aqui expusemos, há infindáveis passagens de grande força e interesse: ideais notáveis em meio à parafernália das afigurações. Mas o principal não reside nesses achados em meio aos tantos perdidos. A atualidade de sua obra assenta-se sobre outro traço. O modelo do qual sua música comete o erro do anacronismo é aquele que até hoje é o mais mal compreendido de todos, e o que mais deveria ser pensado, ouvido e repensado: a *experiência serial*. Quando um Boulez defende a ideia de que o século XX, em que pesem todas as suas revoluções, suas guerras e seus avanços tecnológicos, é o mais lento de muitos séculos, devido à letargia que alija da grande maioria da população mundial o entendimento de feitos complexos de uma obra tal qual *Erwartung*, de 1909 (!), de Schoenberg, a música hipercomplexa de Ferneyhough traduz-se como uma das maiores contribuições justamente para sua reflexão. Se temos razão em atribuir-lhe certo anacronismo, ao menos seu modelo dialógico – longe de ser, como no caso do nacionalismo brasileiro, o caquético nacionalismo europeu decadente de *fin de siècle* (de *fin de l'*autre *siècle*), ou de deitar raízes nos escombros insignificantes do esqueleto tonal e periódico, como o fazem o minimalismo ou a abjeta *New Simplicity* – é de tal radicalidade que sequer encontrou, ainda, seu tempo. A intertextualidade de Ferneyhough atualiza a música que mais se notabilizou por tudo o que se ouviu depois dela, mas que menos foi ouvida e entendida. Sua interlocução é, em si mesma, complexa. Com toda a impropriedade do termo, Ferneyhough, deste modo, comete uma justiça. E este é um acerto nada desprezível.

Parte III
De duas obsessões históricas

Argumento

Foi apartando-se do verbo pelo viés da impotência representativa da própria escrita verbal (alfabeto), basicamente restrita à transcrição dos timbres (fonemas) da fala, que a música – *semiosis introversiva* – galgou passo em direção ao substrato sonoro de toda expressão. Por meio de *sua* escrita, erigiu a sua *escritura*, descolou-se da imperiosa necessidade da denotação e abriu as portas de acesso à percepção do próprio verbo como específico *gênero musical*: aquele que, valendo-se do simbolismo fônico, da metáfora fonética e das afinidades sonoras por elos de contiguidade que, em sistemas, constituía a base fonológica das línguas, resistia e persistia na extroversão de seus significados. Assim como as sinfonias e os quartetos, assim como a música de câmera e a própria música vocal, ou ainda como a obra para instrumento solista e a composição acusmática ou eletroacústica mista, as línguas são, com todo o rigor, um *gênero* da música: aquele que, entretanto, a torna universal apenas nas leis do condicionamento de seus sistemas fonológicos – seus *universais linguísticos* propriamente – e na remissão dos significantes aos significados, traço comum a toda língua no reenvio das palavras às coisas, mas que, de resto, impõe certa barreira ao entendimento na cisão que cada língua impõe, a partir de seus falantes, aos falantes de *outra* língua. Daí decorrem as especificidades do par *langue/parole*, e daí a

razão, também, do caráter semiuniversal da linguagem verbal, que a coloca, aos nossos ouvidos e olhos, com um pé fora da universalidade da linguagem propriamente musical.

E como se estivesse a perceber este vínculo indissociável com o que há de musicalidade na verbalidade, a música, ao longo do percurso histórico de sua escritura, tangenciou esta impotência do ato demarcatório e, de modo mais ou menos consciente, enunciou a cisão impossível entre a expressão sonora e a *expressio verborum* que, como constatamos, nada seria sem o potencial expressivo dos próprios sons. Mas em vez de fazê-lo em sua plena autonomia, a música nem sempre assumiu justamente esta sua plenitude e, de quando em quando, desejou... *falar*! E toda fala, na intersecção de seus interlocutores, é também, por vezes, *conversa*.

Eis no que resulta seu erro histórico, aquele que, na forma de certas obsessões, atravessa a história da escritura musical e se manifesta, nessa roda inestancável da impossibilidade de toda expressão que se queira plena, em grandes acertos e mais alguns erros.

10
Da música que quer *falar* – ou da obsessão de um *equívoco*: o *recitativo*

Axiomas

1. Por que é necessário sublinhar que o signo não se funde com o objeto? Porque ao lado da consciência imediata da identidade entre signo e objeto (A é A1), é necessária a consciência imediata da ausência de identidade (A não é A1); tal antinomia é indispensável, pois que sem paradoxo não há dinâmica dos conceitos, nem dinâmica dos signos, a relação entre conceito e signo se automatiza, arrefece o curso dos eventos, atrofia-se a consciência da realidade. (Jakobson, 1985, "*Che cos'è la poesia?*", p.53)

2. O axioma "A" é igual a "A" é, por um lado, ponto de partida de todos os nossos conhecimentos e, por outro, é também o ponto de partida de todos os erros do nosso conhecimento. [...] Para os conceitos, também existe uma "tolerância" que não está fixada pela lógica formal baseada no axioma "A" é igual a "A", mas pela lógica dialética baseada no axioma de que tudo se modifica constantemente. (Trotsky, 1984, p.70)

3. A novidade do som e a grande luz de sua razão me despertaram um desejo tal jamais sentido com tanta intensidade.[1] (Alighieri, 2012)

4. A imperfeição aparece como um trampolim que nos projeta da insignificância em direção ao sentido.[2] (Greimas, 2002, p.91)

Proposição

Diante do fato de que a música poderia ter alçado pleno voo e, de certa maneira, até mesmo auxiliado um sobrevoo dessignificante da própria palavra – fazendo-nos assim abdicar da fala para exercermos um *canto generalizado* –, constatamos que a cera das asas deste Ícaro não resistira ao calor da luz que emanava daquele sol e, derretendo, o fizera, de quando em vez, cair e interromper seu voo utópico. É como se, chegando ao Paraíso e diante da novidade de tantos sons e de sua motivação, a Luz fosse tanta que ofuscasse a própria razão da escuta. Nesta queda, que nos remete à queda dantesca, a de um Lewis Carroll ou de um Joyce e a de tantos outros, consiste o grave erro do *recitativo*. Abrindo mão, com leve aceno a uma pálida entonação propriamente musical no padrão de seus contornos, da radicalidade da extensão que advinha do canto, o recitativo é o desejo, na música, de falar. Mais que isso, é o desejo de que *a música fale*. É, com isso, como se renegasse a significância dos sons e reivindicasse algo que lhes conferisse algum sentido, como se para isso houvesse necessidade da palavra. Age, assim, ao revés da radicalidade pela qual – isto sim! – a fala pudesse cantar, como de resto no próprio canto, na música mesma, em tantas ocasiões da música vocal e também nas *formas-pronúncia*, minha invenção em que a constituição fonológica das palavras dá lugar, pelas vias de uma extensão radical na lupa sonoro-expressiva do verbo, a uma nova

1 *"La novità del suono e 'l grande lume di lor cagion m'accesero un disìo mai non sentito di cotanto acume."* (Alighieri, 2012, *Paradiso – Canto Primo*)

2 *"L'imperfection apparaît comme un tremplin qui nous projette de l'insignifiance vers le sens."* (Greimas, 1987, p.91)

forma musical que, a rigor, nada mais é que a palavra estendida. Mas talvez por seu aspecto benevolente é que a obsessão pelo recitativo encontre uma de suas razões, pois fazendo recurso à evocação da fala em contextos instrumentais, a música vai ao socorro de sua irmã de sangue, a palavra, e, de certo modo, a ampara, como com uma boia de salvação em meio ao naufrágio da linguagem verbal diante de sua incapacidade em ser o que a música sempre foi: universal.

Demonstração I

Quando Mozart, no *Andantino* de seu *Concerto para Piano* nº 9, K. 271, "*Jeunehomme*", em Mi♭ Maior, constrói todo este segundo movimento na Tônica Relativa de Dó Menor e nos expõe, com grande solenidade, seu tema, começando no registro mais grave dos violinos e acentuando particularmente a presença da quarta corda Sol – que justamente por se tratar de corda solta mal consegue vibrar, ao que se agrega o emprego da *sordina*, abafando seu som –, acaba por enunciar uma das melodias mais sóbrias de que temos notícia.

Figura 39 – Melodia do *Andantino* (segundo movimento) do *Concerto para Piano* nº 9, K. 271, "*Jeunehomme*", de Wolfgang Amadeus Mozart

A energia contida e introspectiva desta melodia, quase inimaginável de ter sido formulada justamente por tão "jovem homem" (em janeiro de 1777, data da composição, Mozart completava apenas seus 21 anos), é assim sentida pela corroboração de diversos outros aspectos: ela se detém em registro grave, sem a energia efusiva que faria emergir parciais mais agudos; há quase inaptidão do movimento pela ausência quase absoluta da vibração dos dedos sobre as cordas; há restrição de amplitude que, em *p*, cerceia a força da emissão,

com o auxílio apenas esporádico da acentuação logo atenuada do *fp* que, de toda maneira, só se faz presente na nota sensível descendente do Sol grave, Lá♭, polarizando este Sol como Dominante que busca seu repouso. Mas a melodia procura, timidamente, sair de si mesma, esboçando certa expansão: alcança, pouco a pouco, intervalos cada vez mais espraiados em registro mais agudo para atingir, impotentemente, o próprio Dó (a Tônica, pois) como nota mais elevada, para logo se amainar neste seu anseio de expansão e sucumbir à sua própria... queda. É quando então, em tom conclusivo, quase abdica de sua própria musicalidade e apela à recitação, como se tivesse sido o tempo todo não mais que uma fala, num desfecho intervalar que enuncia as notas terminativas do recitativo que tanto o tipificam desde sua emergência na revolução operística do primeiro Barroco.

Em que consiste, então, o recitativo em si, aquele com a presença da própria voz? Em geral, após algum arpejo ascendente para, logo em seguida, enunciar figura descendente de poucas notas em um floreio em volta da nota da Tônica, o recitativo caracteriza-se pela voz emitindo sequência-padrão terminativa com as notas da Tônica oitava acima → Sensível ascendente → esta mesma Tônica oitava acima → quinta de Dominante, à qual se segue, então, a Tônica oitava abaixo. A tendência direcional descendente remete o perfil diretamente ao final frásico da fala ordinária, cuja evasão de ar dos pulmões tende normalmente a fazer com que o falante perca a força e, por isso, desenergize sua fala, descendo os tons. A prosódia ordinária desta terminação propriamente na Tônica na oitava do grave se dá então, via de regra, pelos *instrumentos* e *não pela voz* que recita, pois assim fazendo, a formulação, até então evocativa da fala e presente na própria voz do cantor, conclui o contorno ao mesmo tempo em que chama a música de volta a si mesma pela ausência da própria voz, evocando o canto que se seguirá, em que a voz, aí sim, abdica de sua condição de falante e torna-se justamente... música.

A contenção melódica típica do recitativo denuncia sua oposição à expressividade dos cantos possíveis: procura circunscrever as sílabas, aceleradas como na fala ordinária, à entoação estacionária no recurso a poucas notas e à quase anulação dos perfis para, em gesto conclusivo,

Figura 40 – Contorno-padrão terminativo dos intervalos nos recitativos (na mesma tonalidade de Dó Menor do exemplo mozartiano anterior), com tendência direcional descendente

reproduzir sua fórmula gasta que enuncia, com as quatro ou cinco notas de sempre, a essência polarizadora da Tônica principal.

Neste Mozart, o recurso ao recitativo ao final desta que é uma das mais extraordinárias melodias da história da tonalidade não depõe contra ela; apenas evidencia que, no reforço da comoção entristecida e quase impotente que a melodia expressa, nada mais apropriado que evocar, em seu desfecho, um desejo malogrado da música de poder falar.

Demonstrações II-III-IV

A obsessão, em Beethoven, também nos traz notáveis frutos. O que ele faz com o recitativo em um dos momentos sublimes de *Fidelio* não é pouca coisa! Em meio ao Duo cantado conhecido por *Leonore* Op. 72, "*Entfernt euch jetzt! Nun, könnt ihr eilen?*", no segundo ato, realiza uma curiosa integração do recitativo em meio ao canto. As notas-padrão que diagnosticamos no recitativo e às quais apela ou alude todo recurso que a ele se faça no decorrer da história da escritura musical se veem entrelaçadas pelas melodias que de tudo têm, menos de recitativo. A frase evocativa do título é, em si mesma, reveladora da contradição – "Afastem-se já! Vocês não podem se apressar agora?" – e proclama de modo imperativo e indagativo, como se estivesse procurando advertir o canto para que este, afastando-se, apressasse suas notas e desse lugar à fala recitada, que

ademais nele se infiltra. Beethoven realiza, ali, uma metalinguagem: traz para dentro da própria ópera o recitativo que dela já fazia parte, irrompendo dentro do... canto!

A obsessão, em geral, não abandona o *Zwangsneurotiker*, neurótico compulsivo que, se não blefou sua surdez diante de tantos sons desagradáveis de seus contemporâneos, ao menos foi por ela acometido, provavelmente, como resultado de um agudo processo psicossomático. Se *Fidelio* teve sua estreia em 1805, ainda em 1821 Beethoven fará recurso ao recitativo como evocação de certo conflito, agora em conformidade a um sentimento patético muito semelhante à solenidade melódica daquele Mozart extraordinário. Desta vez, traz o recitativo para dentro de onde não deveria estar, da sonata. No *Adagio ma non troppo*, terceiro movimento de sua penúltima *Sonata* Op. 110, para piano, em seus momentos iniciais que antecedem sua magnífica fuga, na qual traços do recitativo, mesmo de modo quase camuflado, ainda se farão presentes, o gênero é evocado com todas as letras, inclusive com o gesto estacionário em uma única nota (o Lá♮ 5 agudo) e, bem antes da retomada do *tempo primo*, a enunciação de seu perfil-padrão, tal como o descrevemos anteriormente.

O que se tem a seguir, sintomaticamente, é um *canto lamurioso*, *klagender Gesang*, como se a frustração da música de não poder falar prenunciasse a comoção que viria a se instalar na melodia antecipada, justamente, por um recitativo. Este traduz-se, ali, mais uma vez como índice e símbolo de certa impotência, presente em toda lamentação.

Mas quando Beethoven o traz não mais para dentro da sonata, mas sim da sinfonia, o faz, ao contrário, para evocar o júbilo, revelando sua capacidade extraordinária na renovação poética de seus recursos. Quando irrompe, com o *Presto*, aquela que constituirá a parte conclusiva de sua *Nona sinfonia* Op. 125, em Ré Menor, os violoncelos e contrabaixos, como é notório, entrecortam o tecido orquestral com sua melodia com claras evocações e terminações reminiscentes do padrão do recitativo, como se esses instrumentos, graves, estivessem a falar e a fundamentar todo um discurso. Mais que falar, parecem conversar, e consigo mesmo: os fragmentos dos outros movimentos, que emergem em meio ao recitativo das cordas graves,

Figura 41 – Recitativo no *Adagio ma non troppo* da *Sonata* Op. 110, de Ludwig van Beethoven

são, na verdade, comentários alusivos a tudo o que se passou até ali, comentários evocados por seu meta-comentário: justamente a quase-fala das cordas graves.

Figura 42 – Recitativo das cordas graves ao início do último movimento da *Nona sinfonia* de Ludwig van Beethoven [duas páginas]

17
Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
Kfg.
D Hrn.
B Hrn.
D Tr.
Pk.
Vc. u. Kb.
ff
zu 2
f
25
etc.

A música, ali, não apenas anseia falar, como também manifesta desejo de certa narrativa acerca de sua própria história. É como se Beethoven, com este gesto, "humanizasse" a voz dos instrumentos, e sua obsessão pelo recitativo conjuga-se com a outra da qual logo falaremos, a de estabelecer o diálogo intertextual pelas vias da citação, aqui na forma de autocitações. E tudo isto para quê? Para eclodir a voz em meio ao tecido orquestral, evocando o júbilo tal como este se anuncia no poema de Schiller, contudo não sem antes – atentemos para isso – a voz mais grave, do baixo, enunciar em alto e bom tom sua revolta, advinda das próprias mãos de Beethoven: "*O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freundvollere!*" ("Ó, amigos! Não esses sons! Mas entoemos sons mais agradáveis, e amigáveis!"). A *Ode à alegria* schilleriana recebe, com o adendo beethoveniano que a precede – e do qual poucos se dão conta! –, a evocação da inconformidade perante a mediocridade do mundo, diante da qual, entretanto, talvez seja o criador nada mais que um impotente. E é a esta impotência, mais uma vez, que se faz alusão pelas vias do recitativo, pois que diante de um mundo tão desagradável, talvez a única opção seja mesmo ensurdecer-se.

Demonstração V

Se em Beethoven o inconformismo se manifesta pelas vias da neurose compulsiva, em Schumann sabemos que há cisão de personalidade, loucura. Eusebius e Florestan – este, inclusive, presente em personagem na *Fidelio* de Beethoven – personificam a oposição aparentemente inconciliável que aflora em caracteres e constituições formais distintas, quase antitéticas. Isto sem contarmos com o mais (im)puro devaneio, o que faz talvez da fantasia o gênero em que Schumann se sinta mais em casa, como em uma de suas obras mais magistrais: a *Fantasie* Op. 17, em Dó Maior, para piano, escrita em homenagem a Liszt em 1836. E isto sem contar com as diversas "peças de fantasia", *Phantasiestücke*, que o acompanharam ao longo de sua vida. O devaneio, por vezes, é pontual e quase inexplicável,

Figura 43 – Tema surpreendente que emerge ao final do *Konzert* Op. 54, de Robert Schumann (redução para dois pianos)

pois como entender aquele tema surpreendente – um *período*, nos termos de Schoenberg, composto de dezesseis compassos constituídos de um antecedente e um consequente, ambos em forma bipartite (AB) – que emerge no solista nos compassos finais do *Konzert* Op. 54 (1845), para piano, em Lá Menor?

Não é sempre então que aquela coerência formal à qual aqui já se aludiu tem lugar, como quando do uso da inversão de uma tonalidade maior a uma menor, provocando consequências formais na *Aria* de sua *Sonata nº 1* Op. 11 (1833-35). No movimento que se segue, o terceiro e penúltimo da obra, *Scherzo e Intermezzo*, Schumann dá a dica no próprio título que algo inusitado estaria por vir, pois se a forma de um *scherzo* é propriamente um ABA, por qual razão teria adicionado o *Intermezzo* ao título, quando é dele que se trata no B de sua forma? A razão encontra-se, certamente, na radical mudança de caráter (*alla burla, ma pomposo* = em tom de brincadeira, mas pomposo – mas já

Figura 44 – Recitativo em meio ao terceiro movimento da *Sonata* Op. 11, para piano, de Robert Schumann

estávamos em um... *scherzo*!), de tonalidade (da Tônica de Fá♯ Menor da *Sonata* para sua Antirrelativa, Ré Maior), de andamento e de gesticulação, numa elasticidade do tempo implicitamente *rubato* que contrasta cabalmente com a ideia inicial do movimento, em tempo rígido, *stretto*. Tudo isso já era esperado de uma ideia B em um *scherzo*, mas o contraste é de tal ordem que é como se um *scherzo* estivesse dentro de um outro, causando surpresa. Se não há sequer ilusão de conectividade, tampouco temos ali uma clara demarcação pela autonomia da ideia B, como se ela pudesse estar no lugar da ideia A. Trata-se, isto sim, de um devaneio, de uma alteração de personalidade. Aqui, Schumann ainda não fora acometido pela psicose e blinda seu desvario formal com o escudo da forma – um *scherzo*, justamente –, mas ele precisa *falar* sobre isso, ato sem o qual não seria permitido que a primeira ideia se reestabelecesse. Segue-se, então, a evocação desta fala num ainda mais surpreendente *recitativo*, com todo o seu perfil-padrão. Ah, mas talvez seja a ele que se refira o *Intermezzo*... Schumann instala seu próprio divã e busca discursar sobre seu destempero. Ou seria aquele desvario a porta de acesso para a emergência desta fala?

Demonstrações VI-VII

Um dos maiores monumentos da escritura pianística de todos os tempos, concluído em 2 de fevereiro de 1853, é também um dos mais revolucionários. Fazendo do gênero da sonata e de sua forma o esteio para falar do mundo – um pouco como Mahler teria pretendido mais tarde com o gênero sinfônico –, a *Sonata em Si Menor* de Franz Liszt tem tudo: a própria forma sonata, porém com *três* temas (em vez de dois), fuga, valsa, música de programa (uma espécie, diríamos, de poema de sonata, em vez de poema sinfônico, com base no *Fausto* de Goethe), uma quantidade admirável de inovações harmônicas, além da formal que já por si só a colocaria em pedestal de honra na história da música. E, claro, o recitativo.

Liszt inaugura a obra de um só fôlego, a verdade formal transmitida não por meio da fôrma que a divide e compartimentaliza, mas

Figura 45 – Recitativo em meio à *Sonata em Si Menor*, para piano, de Franz Liszt

antes pelo fluxo conectivo da própria enunciação. Trata-se, literalmente, de uma *Durchkomposition*, dessas que se tornariam característica da modernidade no século XX: obra em um só movimento, *composição por meio de si mesma*, ou, na tradução tal como costumo sugerir, uma *transcomposição*. E na tonalidade de Si Menor, a mesma na qual se têm algumas das maiores obras de todos os tempos: a *Missa em Si Menor*, de Bach; o *Scherzo nº 1* Op. 20 ou, entre outras, a *Terceira sonata* Op. 58 de Chopin; o *Concerto para violoncelo* de Dvořák; a *Sinfonia patética* (de que já falamos) de Tchaikovsky; ou a *Sonata* Op. 1, de Alban Berg, para falarmos apenas de algumas delas.

Que impulso estranho esse de apelar à quase-palavra mesmo quando é de revolução formal na música que se trata? Certamente os recitativos nas sonatas de Beethoven e de Schumann estão em seus pensamentos, mas em Liszt, é como se a palavra é que estivesse rodeando-o o tempo todo, como de resto também nos rodeia. Mas, em seu caso, há acento explícito e implícito no verbo: Liszt é um grande leitor, e o poema sinfônico, em sua obra, reveste-se de importância fundamental, dispondo a palavra e seu potencial narrativo sobre o pedestal da linguagem. E é a isto que se refere igualmente sua *Sonata*. Mas não só aí. A evocação inescapável ao discurso narrativo é levada às últimas consequências não propriamente em seus poemas sinfônicos, mas antes em uma peça, como a *Sonata*, para seu instrumento, o piano: *Vallée d'Obermann*, de *Années de Pèlerinage* (*Première Année – Suisse*).

Figura 46 – Tema de *Vallée d'Obermann*, de Franz Liszt, com anotações de análise à mão dos anos 1980 de Flo Menezes

Quando o recitativo eclode, no compasso 119 – inclusive com a clara indicação de Liszt na partitura: "recitativo" –, ele só se explicita enquanto tal pela liberdade rítmica e pela evocação do contorno melódico padrão, mas ao contrário de seu emprego habitual até então, o recitativo é objeto aqui de notável turbulência, culminando num

Presto de caráter virtuosístico e cadencial. Mais que instaurar-se enquanto tal, este gesto faz com que nossa memória, na verdade, restitua a imagem do próprio tema e, agora, finalmente o entenda: sua inflexão preponderantemente descendente, em registro médio grave, era em si mesma evocativa de uma fala; era a voz de Liszt que estava se anunciando. A cadência que irrompe, contudo, também é ela mesma, como toda cadência, evocatória de uma fala, pois se trata, diga-se de passagem, de uma das formas mais claras de alusão histórica ao próprio recitativo, justamente por evidenciar-se como gesto conclusivo e pretensamente elucidativo de tudo que a precede, como uma "explanação sem palavras". Da mesma forma como em Schumann havia um *scherzo* dentro do *Scherzo*, há aqui, então, como que um "recitativo dentro do recitativo", e Liszt, em gesto de clarividente consciência formal, resgata o perfil esquemático do recitativo para que o ouvinte tire suas próprias conclusões.

Figura 47 – *Vallée d'Obermann*, de Franz Liszt: terminação típica do recitativo nos compassos 160-169

A isto se seguirá o *Lento* que, metamorfoseando-se em nova turbulência, leva a peça a seu termo, enunciando, bem ao seu final, um fragmento do tema inicial, agora em tom conclusivo, porém quase revoltoso, com sua terminação de perfil descendente e típica de um... recitativo.

Figura 48 – Últimos compassos de *Vallée d'Obermann*, de Franz Liszt

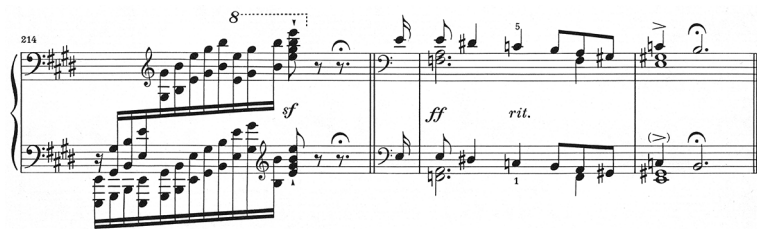



Figura 49 – Tema de *Variations on a Recitative* Op. 40, de Arnold Schoenberg (do manuscrito do compositor)

Demonstrações VIII-IX

Peças como *Variations on a Recitative* Op. 40 (1941), para órgão, de Schoenberg, ou *Les Mots sont allés* (1978), para violoncelo, de Berio, constituem apenas mais algumas atestações dessa obsessão histórica que atravessou os séculos da escritura musical em torno da música que se quer palavra e que chegou até nossos dias.

No caso de Schoenberg, seu tema, de claro caráter terminativo descendente, revela sua fixação com relação a essa intersecção entre a fala e o canto que faz com que uma esfera da expressão caminhe em direção à outra sem que nenhuma delas, entretanto, abra mão de sua

condição expressiva. No fundo essa dicotomia é uma outra maneira de expressar a dramaticidade presente no âmago da própria palavra e de seu signo – o signo linguístico –, neste reenvio permanente de um significante que, desejando ser o significado, jamais o será.

No bojo desta impotência e deste anseio irrealizável encontrava-se já o próprio canto-falado, o *Sprechgesang* schoenberguiano, e aquela sua frase, à qual já nos referimos e que revelava a fratura de sua escritura – qual seja, a sua proscrição de que, no canto-falado, "as notas [devam] ser consideradas 'com atenção', mas não de maneira 'rigorosa'" –, se naquele contexto atentava para uma fenda da expressão, aqui aponta para este equívoco dos tempos em se deseja fazer da música certa fala.

Já no caso de Berio, cuja peça rende homenagem a Paul Sacher, usando seu nome como material de base – num arquetípico recurso a uma espécie de gematria pela qual as letras do nome convertem-se, entretanto, não em números, mas em notas –, "as palavras se foram mesmo", como acena o seu título. Elas viram notas e, consequentemente, deixam de ser palavras. Mas tal conectividade contígua e apenas realizável pelas vias de desvios entre palavras e sons é, de certa maneira, evocada justamente pelo recitativo, esta forma obsessiva de não abrir mão deste elo perdido.

Demonstração X

Assim é que, quando a obsessão é histórica, precisamos dar alguma resposta a ela, e isto mesmo que nela não nos reconheçamos.

Nas duas obras vocais e orquestrais de grandes dimensões que concebi até hoje no terreno da *ação musical* – para empregarmos o preferível termo beriano de *azione musicale*, que se opõe ao mero "teatro musical" –, enfrento a problemática do recitativo e coloco o dedo em sua ferida.

Em *labORAtorio* (1991; 1995; 2003), um oratório eletroacústico para soprano solista, coro a cinco vozes, grande orquestra e eletrônica (em tempo real e em tempo diferido), o *recitativo* consiste em uma

das obras mais experimentais que já escrevi, e vocalmente, para a voz solista, uma das mais difíceis de que se tem notícia – ao menos para a saudosa soprano Martha Herr, que a estreou e que possuía larga experiência, a peça fora a mais difícil de sua carreira, pelo que me confessou. Constituída de várias camadas de acontecimentos que são mais ou menos autônomos, mas que se correlacionam, há grande complexidade textural: a voz é acompanhada por uma espécie de substrato referencial do *baixo contínuo* – esse extrato sonoro que, no recitativo histórico, era musicalmente tão restrito e limitava-se a dar apoio às inflexões quase faladas das vozes, como se estivesse a lembrar a todos, cantores e ouvintes, que ainda havia ali algum resquício de música... –, e ele consiste em três violoncelos de saem da orquestra e se colocam num triângulo espacial espraiado sobre o palco, circundando a solista; a eletrônica em tempo real realiza, então, transformações espectrais e espaciais do que emana dos três violoncelos; a grande orquestra, de quando em vez, realiza fortíssimos ataques de percussão/curta ressonância, ao que se seguem ressonâncias também nas camadas eletroacústicas pré-compostas, ou seja, em tempo diferido, porém mais alongadas. A tudo isso se somam as intervenções das *Declamações*, um dos constituintes formais de *labORAtorio* e uma das instâncias de denegação explícita do erro em que consiste o recitativo: as *Declamações* são "falas", porém de tal modo carregadas de expressão que acabam constituindo um inventário de *paixões*, indo do chamego à loucura – aspecto passional que será desenvolvido e levado às últimas consequências em *Retrato falado das paixões* (2007-08), outra *azione musicale* de dimensão considerável, porém para coro a 32 vozes e eletrônica, sem orquestra. A todos esses acontecimentos se soma, evidentemente, a voz, que perfaz todo um caminho de flexões verbais e de canto que tangencia o recitativo sem, porém, jamais... aceitá-lo.

Em meu *recitativo* propus-me a fazer uma análise circunstanciada do que fora o canto na história, em especial por meio do estado em que a voz cantada chegou ao início do século XX, numa curiosa bipartição. Por um lado, tinha-se um canto paralisado, como se estivesse a mostrar, em *canto*, o que poderia ter sido até ali todo

Figura 50 – Melodia de *Rosamunde*, *Lied* de Franz Schubert: sábia alternância entre motilidade e paralisia

recitativo, e que encontra na obra de Claude Debussy sua expressão mais acabada: um canto quase-fala – mas não um canto-falado! –, em que muitas sílabas ocupam não mais que uma única nota, numa quase anulação dos contornos melódicos. Por outro lado, a dilaceração cromática teve por resultado mais radical o *canto silábico*, diametralmente oposto ao canto quase-recitativo de Debussy e presente de modo paradigmático na obra de Anton Webern, em que a cada sílaba de um texto é atribuída uma nota, resultando em um canto essencialmente pontilhista.

A bem da verdade, toda grande melodia, historicamente – até o desabrochar desta oposição crassa entre o canto em Debussy e o canto em Webern –, sempre soube oscilar entre a motilidade e a paralisia, entre a linha curva (o contorno) e a linha reta. Uma das mais sublimes de todos os tempos, a de *Rosamunde* de Franz Schubert, obra de teatro musical da qual derivou até um *Lied*, é exemplar desta dicotomia que subsidia a grande invenção na expressão da voz cantada.

A melodia schubertiana já é inusitada por ser constituída de uma tríplice formulação, em vez de se conformar à estruturação prevalentemente binária das constituições temáticas (sentenças e períodos): são *três* frases, não duas; não há antecedente e consequente, mas antes antecedente / consequente / consequente do consequente. E essa constituição tem consequências formais: a melodia mesma, em sua totalidade, é repetida por três vezes ao longo do *Lied*, além do que seu segundo segmento formal distingue-se do caráter dos dois outros como se, em si mesma, a melodia retratasse uma microestrutura ternária do tipo ABA', típica da forma do *Lied*, ainda que de A' não se trate, pois a frase derradeira é substancialmente distinta da primeira. Mas no que substancialmente se distingue a segunda

frase (B) das demais? Justamente por uma notável neutralidade dos contornos em dois dos seus três compassos, por uma quase ausência de motilidade até seu compasso conclusivo (quando então há grande motilidade), pelo seu canto prevalentemente estacionário, no qual diversas sílabas não ocupam mais que *uma* nota. Tal paralisação tende, paradoxalmente, a enaltecer a expressão da nota repetida, que insistentemente é enunciada e cujas repetições não serão jamais idênticas: uma lupa da expressão! Para além deste chamamento em cima de um único som, a contenção do perfil tem por resultado igualmente o enaltecimento expressivo dos próprios contornos perambulantes que, em essência, caracterizam as primeira e terceira frases. Por seu caráter sublime e quase incomparável, Schubert já teria podido morrer aos seus parcos 31 anos com somente esta melodia e teria assegurado seu gigantesco lugar na história da Cultura!

Em meu *recitativo*, a voz solista dispõe de um mesmo perfil – derivado de um *módulo cíclico* que tem por base a *entidade-PAN*, um agregado presente em diversas de minhas peças desde *PAN* (1985-86), para orquestra – e de um texto quase sem começo nem fim, escrito por mim mesmo em francês, e que faz referência (sem citá-lo) ao texto de Claude Simon em um dos episódios de *Epifanie* (1960-63; 1965), de Berio. Como lá, o texto é uma torrente ininterrupta, mas aqui plena de referencialidades para fora e para dentro de minha obra musical, ao estilo – com o perdão da comparação – dos textos em fluxo contínuo (monólogos interiores ou *stream of consciousness*) de Joyce, Proust, Beckett (*L'innommable*), Kafka (*Der Bau*), Haroldo de Campos (*Galáxias*), Paulo Leminski (*Catatau*) e de tantos outros. O soprano deve então habitar as sílabas livremente nas notas de que dispõe e que devem ser repetidas sempre em observância de sua exata ordem intervalar, de modo a distribuir, ao início, uma enorme quantidade de sílabas (de texto) em um número bastante reduzido de notas e, pouco a pouco, transitar deste canto *à la* Debussy a um canto silábico de tipo weberniano ao final, no qual *cada* sílaba do texto deve ser cantada por *uma única* nota. Escrever em detalhes o percurso seria exigir do intérprete anos de estudo para chegar a um resultado ao qual, pelas minhas instruções, pude chegar

Figura 51 – *Recitativo* de *labORAtorio*, de Flo Menezes: páginas do soprano

Soprano Solo:

O Soprano Solo caminha ao microfone da voz solista e tem às mãos o **Texto do Recitativo** (da página seguinte), tendo absolutamente de cor a seqüência melódico-intervalar acima. *Grosso modo*, a recitação vai de um "canto à la Debussy", estacionário nas notas, com muitas sílabas pronunciadas para cada nota da seqüência melódica, a um canto silábico pontilhista de caráter tipicamente weberniano, em que para cada sílaba é cantada uma única nota, respeitando-se sempre a seqüência dada (a qual permite apenas duas variações de oitavas, apontadas por parênteses). Portanto, em linhas gerais parte-se de um *recitativo* e chega-se a um *canto estilhaçado*. Ao início, o texto é atacado de maneira rápida até se perder o fôlego. Quando a cantora percebe que o ar vai acabar, pronuncia a última sílaba que consegue com a mesma respiração já na nota seguinte e interrompe o fluxo para tomar ar, mesmo que esta sílaba coincida com o meio de uma palavra. Em seguida, retoma o texto exatamente de onde parou (eventualmente do meio de uma palavra), já na nova nota, e repete o processo até acabar o ar novamente. Pouco a pouco, dinamiza o processo e começa a **encurtar o número de sílabas por nota dentro de um mesmo fôlego**, cantando em uma só respiração **um número cada vez maior de notas da seqüência**. O processo se repete até que o canto se torna totalmente pontilhista (*canto silábico*), em crassa oposição ao início (*canto melismático*). Se o fim da **seqüência melódica** é atingido antes do fim do texto, efetua-se um ritornello de notas e retoma-se a seqüência melódico-harmônica desde seu início, sem interromper o processo geral de direcionalidade ao canto silábico. Ao término do texto, interrompe-se a seqüência melódica onde esta estiver. Se o **texto** é atingido antes do fim da seqüência melódica, **somente as últimas frases do texto** devem ser repetidas até que a seqüência melódica seja cantada na sua íntegra, interrompendo o texto onde estiver ao exato término da seqüência melódica. O soprano pode elaborar o fim de seu canto/recitativo fazendo com que o término do texto (mesmo que se repitam algumas de suas últimas frases) coincida com o término da seqüência melódica.

Intensidade geral *ad libitum*.

O Soprano Solo se retira do palco assim que acabar seu canto/recitativo, independentemente do fato de acabar sua parte **antes**, **depois** ou **ao mesmo tempo** que o término da parte dos três violoncelistas solistas (a qual tem duração de cerca de 6'09"), dos quais tem total independência.

RECITATIVO: Texto do Recitativo para o Soprano Solo

«... ce n'est pas parce que je ne sais quoi faire avec l'harmonie que je maintiens la note, mais c'est surtout à cause des couleurs croisées des timbres, «colores» sur laquelle on parlait déjà longtemps et qui ne fait que reproduire dans le temps strié certains phonèmes vocaliques et des consonnes comme s'il s'agissait d'un récit avec un texte infini qui se rapporte à l'emploi du discours ininterrompu d'épiphanies qui sont ici parfois re/découvertes par des sons de l'orchestre avec ses densités incroyables, tout en aboutissant à un flux verbal qui semble être une simulation d'une écriture infinie avec un amas de signifiés et de signifiants indépendants des profils écartelés qui se dégagent des parcours de l'entité autour de laquelle mon récitatif se circonscrit pour dire comment les mots peuvent remplir le sens des fréquences sans pour autant être la même chose, en constituant une couche plutôt de la sphère des contenus abstraits que de celle des expériences plus sensorielles lors d'une rencontre avec les sonorités extrêmement exubérantes qui pourraient évoquer Monteverdi autrement, malgré la contradiction avec l'axiome qui proclamait la suprématie des mots sur la musique, car ici c'est la musique qui parle pour que les mots puissent s'organiser pas de façon arbitraire mais bien au contraire par les voies des motivations qui ne sont pas nécessairement basées sur les similarités élémentaires mais surtout sur les contiguïtés encore plus riches parce que liées de façon indirecte à l'abstraction impure des idées, intentions déjà musicales à la recherche inépuisable des vérités expressives qui pourtant ne sont jamais concluses parce qu'elles traduisent la dramaticité inhérente dans le rapport entre les sons qui se renvoient aux signifiés mais qui en voulant être ces signifiés ne peuvent jamais les être vraiment et ces signifiés qui d'autre part ne peuvent être exprimés sans le fil conducteur qui est le son dans sa pureté la plus détachée de sens, dont le processus est en voie d'une transgression continuelle, «words in transgress» dont la vérité s'avère être un autre nome de la sédimentation, car ce qui se montre n'est qu'un seul aspect de l'invisible, la transcendance de la perception se faisant par la voie d'une accumulation des expériences toujours incomplètes dans la recontre du sujet avec le monde de la vie, dont l'évidence s'installe au moment précis de chaque instant perçu, même si nous ne croyons pas à l'existence du temps, le présent étant incompatible avec le passé et l'avenir, puisque si je retiens des mémoires et je fais des prospections vers le futur c'est parce que, «on the other hand», le présent m'échappe à chaque moment, et si du contraire je ne vis que sur le point du passage qui est le présent avec son épaisseur tout à fait relatif l'avenir et même le passé n'existent outre que dans mon imaginaire, ce qui démontre une incompatibilité entre les trois temps normalement admis dans la dimension cronologique de nos parcours, lesquels sont des itinéraires des résonances comme des vibrations des super-cordes qui sont à la base des structures les plus minimales de l'univers, comme des symphonies manifestées à plusieurs échelles, dont l'idée est reprise par des physiciens mais qui remontent à l'harmonie des sphères dans la dimension cosmologique qui doit être aussi assumée par nos musiques et par nos responsabilités autour des structures maximales dans l'éloge des complexités, et si l'éternité entendue pas comme le temps éternel mais comme l'atemporalité nous montre que celui qui vit dans le présent vit dans l'éternité, il est bien possible d'ouvrir une fenêtre d'éternité à chaque instant vécu pour percevoir les factures dans chaque morceau d'expression, de même que la forme-prononciation de certains mots veut se consacrer à un «laceramento della parola» au lieu de la poésie tout en étendant l'expression présente dans la connexion temporelle des phonèmes avec une loupe acoustique qui arrête partiellement le temps pour en ouvrir les voies de l'expressivité la plus authentique des langues dans la multiplicité des chemins labyrinthiques par lesquels chaque écoute peut se nourir pour en métamorphoser comme des transformants pas le monde indépendant de nous mais le monde perçu par nous, et si les choses semblent rester les mêmes c'est parce qu'elles peuvent être à vrai dire plusieurs choses selon celui que les perçoit dans ce réseau d'états émotifs qui fait de la musique une mathématique des affects, car il n'y a pas même des nombres parfaits, outre le fait qu'ils ne finissent jamais ...»

tornando a performance viável, sem abrir mão, contudo, de sua extrema dificuldade de realização. Trata-se de um dos mais clarividentes exemplos de situações nas quais o compositor pode, fazendo certa concessão a um controle absoluto de seus sons, apelar a uma "improvisação dirigida", sem prejuízo algum da ideia musical e sem abrir mão de sua responsabilidade propriamente escritural.

Digna de observação aqui é ainda a trama do "baixo contínuo", constituído pelos três violoncelos processados pela eletrônica em tempo real. Eles perfazem um caminho que parte das notas "silábicas", pontilhistas e distribuídas pelo registro das alturas, para pouco a pouco atingir um estado não tangenciado pelo canto: o do espaço contínuo das alturas, ou seja, dos glissandos, que se traduz na característica daquele canto-falado (o *Sprechgesang* schoenberguiano) do qual abrem mão tanto o canto de um Debussy quanto o de um Webern (que curiosamente jamais o empregou).

Todas as músicas são, pois, evocadas no *Recitativo* de *labORAtorio*, menos, justamente, aquela que se quer menos música e mais fala, ou seja, menos a de um... recitativo.

Demonstração XI

Meu golpe de misericórdia no recitativo foi, no contexto operístico, onde justamente nascera, poder desprezá-lo. Na ópera *Ritos de perpassagem*, que defino como uma *NeutrinÓpera em 2 Trans-Atos*, ao contrário da história do gênero, o recitativo é denegado, e com ele, a narratividade linear. As temáticas entrelaçam-se e são múltiplas: o esteio fundamental é o pitagorismo, porém visto como um "neutrino" que perpassa toda a história dos homens e de seus ritos. O "libreto" consiste em uma cuidadosa montagem de um mosaico verbal, em que textos emaranham-se em contextos diversos na trama da escritura, que ao final, fazendo eco à Aracne de Ovídio em suas *Metamorfoses*, é suspensa e presa em sua própria teia. Não há começo nem fim: a ópera é apenas visitada e a obra tem suas origens fora do teatro, de onde ela vem e para onde a música extravasa ao seu "final".

Figura 52 – *Recitativo* de *labORAtorio*, de Flo Menezes, trechos inicial e final da parte dos três violoncelos: ao início, figurações pontilhistas; ao final, glissandos

Em vez de recitativos e de narratividade, há comentários, intertexto e até mesmo o próprio canto na voz de um... *Narrador*.

O Narrador comenta sobre tudo e é comentado pela eletrônica: faz a ponte entre as dimensões vocal/instrumental e eletroacústica. É a dimensão real e visível sobre o que acontece, mas também é virtualizado pela metamorfose invisível de sua voz pela eletrônica em tempo real. Além de espectralmente transformada, sua voz é espacializada na "verticalidade sacra" do anel octofônico superior de alto-falantes, em eco a certa verticalização dos espaços arquitetônicos que acompanhou a história do sacro ao longo dos séculos, processo ao qual se remete a estratégia de espacialidade sonora em minha NeutrinÓpera. Em *Ritos de perpassagem*, no entanto, esta sacralização do espaço e da voz do Narrador imbui-se de caráter crítico neste comentário e metacomentário em que consistem as camadas dos textos "narrados" e de sua metamorfose. Com isso, pago tributo à "técnica de comentário" beriana, segundo a qual, como vimos, o melhor comentário musical sobre uma obra musical é uma outra. Aqui, entretanto, a radicalizo: não abrindo mão do como tal "comentário" possa se apoiar sobre a própria palavra, é a obra mesma que se comenta, sendo, portanto, o próprio comentário "elevado" a uma das instâncias de sua trama.

Há, aqui, certa correspondência com a visão de Walter Benjamin ("*Der Erzähler*"): a corporeidade do Narrador faz sentido quando ele vem de longe (o agricultor, o marinheiro – protótipos arcaicos do Narrador, segundo Benjamin (2002)); com isso, a presença do Narrador arremessa seu discurso para bem longe do espaço-tempo de sua própria fala: evoca o que pode haver de oratório (com seu *Testo*) dentro do próprio gênero operístico, reportando-se à obra que antecede *Ritos de perpassagem*: *labORAtorio*, justamente.

Mas na figura do Narrador manifesta-se outro traço marcante: ele prende-se à Escritura, sagrada ou aqui sacramentada, na corporeidade de um grande Livro que carrega às mãos e ao qual recorre de tempos em tempos, literalmente lendo-o. É a própria apologia da Escritura, calcada no *orolho* que faz a ponte histórica entre o ouvir e o olhar na história da escritura musical.

Com a Narração, "sonorizo" as palavras sem que necessariamente sejam canto: do modo mais aproximado à fala, pelo próprio corpo do Narrador; e do modo dela mais distante, pela sua abstração eletroacústica. E resgato, com isso, a prática histórica da "leitura em voz alta" à qual se remete Santo Agostinho (1984) quando, no *Livro VI, ponto 3*, de suas *Confissões*, reporta-se a Santo Ambrósio como tendo sido o primeiro, na história, a exercer a prática da leitura silenciosa, prática esta que emudecerá, dali para a frente, o ato da leitura. É como se eu estivesse dizendo que, mesmo quando se recorre à leitura – e portanto a palavras –, é nos *sons* que tudo ganha sentido.

Evocando o *insight* tal qual presente em meu texto "A inversão das distâncias: do som do corpo ao corpo do som", presente no livro *Riscos sobre música*, segundo o qual o compositor, ao longo dos cerca de oito séculos de escritura musical, paulatinamente expeliu os sons para fora de seu corpo, transformando-se de compositor-cantor em compositor-instrumentista, depois em compositor-regente e, por fim, em "simplesmente" compositor (quando se vê diante das membranas dos alto-falantes e, consequentemente, dos próprios sons), resgato também a própria *corporeidade* dos sons, trazendo-os de volta à voz da própria fala, expressiva, que emana do corpo do Narrador. Não nos esqueçamos, igualmente, que o próprio Compositor (eu) é levado a falar: declama frases e, em um dado momento, é interpelado pelos coralistas, que o fazem passar pelo mesmo questionário ao qual se submeteu Karl Marx quando interpelado por suas filhas na primeira cena do *Segundo Trans-Ato*. Situado em meio à plateia, é a fala do Compositor que mais o aproximará das pessoas de seu público.

Quando se dá um dos ápices do texto poético, com a aparição visual e sonora do poema "Pós-tudo" (1984), de Augusto de Campos (1994), tocará ao Narrador pronunciar, de modo radicalmente estendido, o vocábulo "t u d o", o qual, estirado ainda mais em radical *time-stretching* pela eletrônica em tempo real, faz emergir em meio a *Ritos de perpassagem* a *forma-pronúncia*, minha contribuição histórica mais radical à expressividade da palavra enquanto música.

Por fim, se o próprio Compositor também fala, o Narrador, enalteçamos aqui ainda uma vez, também *canta*, ainda que

Figura 53 – *Ritos de perpassagem*, de Flo Menezes, p.14 da partitura

esporadicamente. Não abdica, por falar, do recurso às notas e às suas extensões. É o contexto que faz o texto pendular entre o Verbo e a Nota. O texto é con-textualizado e abdica, aí sim, de ser pretexto para as notas, ou estas, de serem pretexto para a narração. Quando interagem, palavra e canto o fazem não de modo arbitrário, mas motivado, necessário.

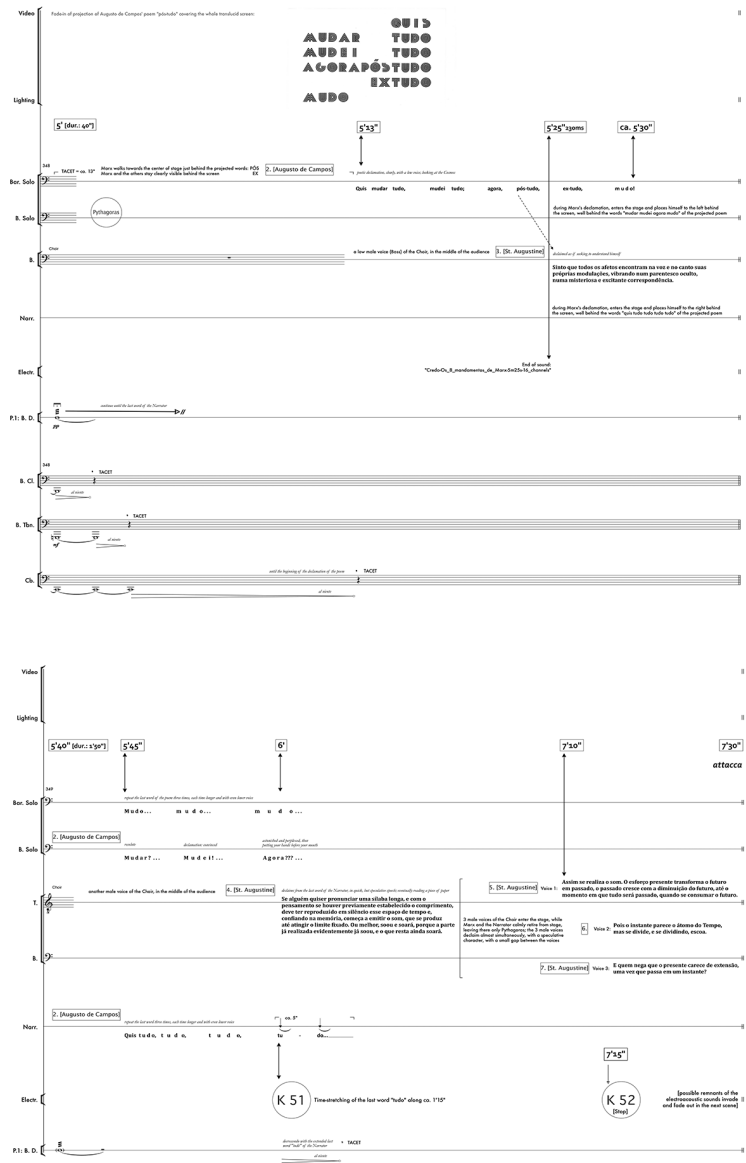
Algum motivo para qualquer recitativo?

Corolário

Quando um equívoco dissemina-se por longos períodos e dá vazão a obras significativas, nas quais ganham outros sentidos as diversas formas de sua manifestação, aquele princípio que o subjazia tende, sempre errático, a sugerir a inversão de suas proposições, de modo a poeticamente garantir-lhe certo lugar de honra.

Escólio

Na ópera, o recitativo, fórmula anti-inventiva e musicalmente restritiva de um texto acompanhado por uma ação musical circunscrita igualmente a padrões preestabelecidos, procura recuperar o "tempo perdido" da narratividade em face das extensões da palavra cantada, que quase esquece o texto e a história que ele evoca. Pondo a história para andar, o recitativo cria a expectativa nos ouvintes, porém, da emergência de um novo canto – este sim palco livre para a invenção –, o qual se seguirá, na forma da ária seguinte e como um gozo surpreendente, ao seu empobrecimento expressivo. Incorre-se, também aqui, em certa forma de tautologia, pois temos mesmo necessidade desta narração? Talvez tenha sido procurando essa resposta que o recitativo se tornou historicamente uma obsessão, ou talvez, na inversão de seus sentidos, tenha sido justamente para evidenciar que a música prescinde de qualquer texto e de qualquer pretexto que tenha tido lugar a sua obsessiva evocação, sobretudo no terreno

Figura 54 – *Ritos de perpassagem*, de Flo Menezes: p.70-1 da partitura, nas quais emerge o poema "Pós-tudo" de Augusto de Campos

instrumental. Pois assim a *musica instrumentalis*, por meio de certa implicitude verbal no afloramento de um *Rezitativ ohne Worte* (em vez de uma canção sem palavras), mostraria as vias ao verbo, que ela evoca *in absentia*, de sua radical expressividade e de sua universalidade. Resta saber se à música cabe esta função de conferir à palavra este amparo, ou se, assim o fazendo, não comete um outro erro: o desvio ou sacrifício de si mesma.

11
Da música que quer *conversar* – ou da obsessão de uma *impropriedade*: a *citação*

Axiomas

1. A Arte é a obra do gênio. Ela repete as Ideias eternas apreendidas através da pura contemplação, o essencial e permanente das emergências [*Erscheinungen*] do mundo, e, conforme a matéria [*Stoff*] em que se itera, faz-se artes plásticas, poesia ou música. Sua única origem é o reconhecimento [*Erkenntnis*] das Ideias; sua única meta, a comunicação deste reconhecimento. – Enquanto a ciência, perseguindo a torrente incessante e errante de suas múltiplas razões e consequências, é levada mais adiante a cada meta alcançada e jamais pode atingir seu escopo final nem total contentamento, da mesma maneira como não se pode, mesmo correndo, alcançar o ponto em que as nuvens tocam o horizonte, a Arte, ao contrário, encontra em toda parte o seu fim. Pois o objeto de sua contemplação, ela o retira da torrente do curso do mundo e o isola diante de si: e este particular, que em cada torrente constituía uma ínfima parte que escoa, torna-se para ela um representante do todo, um equivalente daquele múltiplo infinito em tempo e espaço: ela se detém, então, neste particular: paralisa a roda do tempo: as relações se lhe desaparecem: tão somente o essencial, a Ideia, constitui seu objeto.[1] (Schopenhauer, 2014)

---

1 *"Es ist die Kunst, das Werk des Genius. Sie wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller*

> 2. Tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível, do qual ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-lo numa totalidade sincrônica e fechada em si mesma. A escuta da obra musical, em razão de sua organização interna, imobilizou, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atinge-o e dobra-o. De tal modo que, ao ouvirmos a música, e enquanto a escutamos, acedemos a uma espécie de imortalidade.[2] (Lévi-Strauss, 2014)

Erscheinungen der Welt, und je nachdem der Stoff ist, in welchem sie wiederholt, ist sie bildende Kunst; Poesie oder Musik. Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntniß der Ideen; ihr einziges Ziel Mittheilung dieser Erkenntniß. – Während die Wissenschaft, dem rast- und bestandlosen Strom vierfach gestalteter Gründe und Folgen nachgehend, bei jedem erreichten Ziel immer wieder weiter gewiesen wird und nie ein letztes Ziel, noch völlige Befriedigung finden kann, so wenig als man durch Laufen den Punkt erreicht, wo die Wolken den Horizont berühren; so ist dagegen die Kunst überall am Ziel. Denn sie reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strome des Weltlaufs und hat es isolirt vor sich: und dieses Einzelne, was in jenem Strom ein verschwindend kleiner Theil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Aequivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen: sie bleibt daher bei diesem Einzelnen stehen: das Rad der Zeit hält sie an: die Relationen verschwinden ihr: nur das Wesentliche, die Idee, ist ihr Objekt." (Schopenhauer, 2014 – *Der Welt als Vorstellung zweite Betrachtung: Die Vorstellung, unabhängig vom Satze des Grundes: die Platonische Idee: das Objekt der Kunst*. Drittes Buch, § 36)

2 *"[...] Tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps. Au-dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur; temps irrémédiablement diachronique puisqu'irréversible, et dont elle transmute pourtant le segment qui fut consacré à l'écouter en une totalité synchronique et close sur elle-même. L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe; comme une nappe soulevée par le vent, elle l'a rattrapé et replié. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité."* (Lévi-Strauss, 2014 – *Le cru et le cuit* – *Ouverture*, II)

3. A citação, aquilo que é *imediatamente* investido de minha situação existencial.[3] (Barthes, 2007)

4. O amor, verdadeiramente tomado e sutilmente considerado, nada mais é do que união espiritual da alma e da coisa amada. [...] Cada forma substancial procede de sua primeira causa.[4] (Alighieri, 2012)

5. A citação – apesar de na maioria dos casos resultar de um grande amor do compositor que cita pela obra citada – parece-me, paradoxalmente, uma traição – como uma infidelidade que o compositor pratica, como amante, com o objeto musical de seu próprio amor. (Ego Compositor: Menezes, 2018 – *"Mistérios ainda não são milagres"*: diálogo com Ralph Paland)

Proposição

Quando o amor pela história da linguagem adquire, no criador, dimensões arrebatadoras, ele por vezes deseja enunciá-lo, explicitando referencialidades que a obra, mesmo que nada se fizesse nesse sentido, já carrega em si mesma. Mas os atos de amor tendem a extravasar o tempo em que se tornam realidade, pois não se conformam com a circunscrição de sua temporalidade. Recurso literário, a citação é, assim, um convite à paralisação do Tempo. Mas na música, que, mesmo circunscrevendo o Tempo em sua sincronicidade, não escapa de sua diacronia, toda citação é também violação. É como se a música desejasse, legitimamente, dialogar com sua história, mas não há interlocução quando o diálogo é de mão única, e se os feitos históricos repercutem no que reverberam, é aí que se instala todo dialogismo, não na reprodução parcial de seus contextos. A conversa

3 *"La citation, c'est ce qui est* immédiatement *investi à partir de ma situation existentielle."* (Barthes, 2007 – *Le semblant méthodologique*)

4 *"Amore, veramente pigliando e sottilmente considerando, non è altro che unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata [...] Ciascuna forma sostanziale procede da la sua prima cagione [...]."* (Alighieri 2012 – *Il Convivio (Capitolo II)*)

desejada revela-se inócua. A violação que a obra musical comete pelas vias da citação é tanto a de sua própria temporalidade, quanto a diante do objeto amado, pois que ao resgatar nele não mais que um fragmento, a citação o descontextualiza, dessignificando-o. A memória jamais será capaz de restituir toda a cápsula que conferia *sentido* ao objeto amado. É como se, extirpando-lhe um excerto, a citação destituísse seu vetor, pelo qual se fazia gesto e através do qual podia e pode ser contemplado e, justamente, amado.

Demonstrações I-II

A importância do texto "Apoteose de Rameau – ensaio sobre a questão harmônica", de 1968, é tal que Henri Pousseur acabará decidindo-se por um título a ele referencial, em 1981, para uma de suas principais peças: *La Seconde apothéose de Rameau*. As nuances da língua francesa são muitas, e caso pensasse que desta obra se seguiriam ainda outras, a teria chamado *La Deuxième*... Da forma como a intitulou, porém, Pousseur sabia que se trataria de uma resposta, ao nível da composição, definitiva das proposições de seu texto. E de fato é! Não apenas em relação à sua obra, mas em relação a uma problemática que quase se confunde com a própria história da linguagem musical: a citação. Resta saber se tal resposta foi acertada.

Pousseur advogou para si o papel radical de ter feito um serialismo verdadeiramente *integral*, pois diagnosticara no período mais radical daquela forma de serialismo, do qual tinha sido um dos principais protagonistas, certa assepsia, certa afiguralidade que confinava a música serial a um universo deveras restrito, principalmente no tocante à questão harmônica. Um serialismo que fosse efetivamente *integralizante* deveria poder abarcar *todas* as forças polares, *todos* os campos de atração e repulsão, *todas* as constituições de considerável amplidão do vasto domínio intervalar, muitas das quais sistematicamente anuladas pela poética do serialismo integral, para o qual tão somente o princípio de um cromatismo generalizado pudesse, em essência, vigorar. Mas daí deduziu algo... impróprio! Como

que desconsiderando o potencial expressivo já presente na referencialidade de tais constituições até então abolidas pela música serial integral, Pousseur desejou, desde logo, estabelecer aquele diálogo impossível com suas referências, apelando à citação literal.

A peça oscila de soluções magistrais de textura e invenção, de cunho bastante pessoal e no reforço daquele seu traço característico, num estilo fragmentário e delicadamente expansivo do reminiscente pontilhismo weberniano à emergência explícita de diversas citações fragmentadas que vão do Barroco à música contemporânea, fazendo uso de uma grande quantidade de material de obras do passado musical. Debussy (*Hommage à Rameau*) emerge lado a lado a Schoenberg (*Concerto para Piano* Op. 42), alusões quase explícitas a Stockhausen (a *Zeitmaße*) ou autocitações, para falarmos apenas de algumas delas.

Tudo é de certo modo "amarrado" pela sua inventividade no terreno da harmonia, no qual Pousseur elaborara, na década de 1960, a técnica que o acompanharia até o final de seus dias: as *redes harmônicas* (*réseaux harmoniques*), às quais já nos referimos, e pelas quais os materiais utilizados (novos ou "usados", ou seja, novas constituições ou citações mesmo) são submetidos a certas "distorções" pelas alterações de seus intervalos, reguladas pelo resultado de duas projeções em uma "rede" de intervalos: uma primeira, definidora do *local* de cada nota da estrutura composta ou citada na rede, e uma segunda, em que os intervalos que compõem a própria rede sofrem alteração e, consequentemente, acabam por alterar as notas da estrutura nela projetada inicialmente. Outras alterações da rede de partida permitirão, então, ulteriores transformações intervalares das estruturas.

O agenciamento em si da invenção de Pousseur é, com todas as letras, genial! Mas qual a razão da explicitude das citações, mutilações fragmentárias de textos passados cujo nexo só pode ser restaurado e entendido se precisamente não forem objeto de... mutilações? A cada vez que emerge em meio ao discurso pousseuriano algum excerto de obra passada, o estranhamento é inevitável.

Quando, bem ao início de sua lírica obra *Les Éphémérides d'Icare 2* (1970), para grande conjunto, ouvimos o piano enunciar sozinho um trítono na região aguda – e isto mesmo se a ele se segue uma segunda

maior: Mi 6 – Si♭ 6 – Mi 6 – Fá♯ 6 – Mi 6 –, não há como não nos remetermos diretamente àquele trítono no piano isolado, sem orquestra, e na mesma região, de *Gruppen* (1955-57) de Stockhausen (compassos 3 e 4 do grupo 91, apenas meio-tom abaixo do trítono de Pousseur, e entoado com a mesma volta à nota mais grave: Ré♯ 6 – Lá 6 – Ré♯ 6). Um simples gesto faz-se, para os conhecedores da Música Nova, citação, e sabemos que Pousseur pensava ali naquele intervalo do piano em meio à obra monumental de seu grande interlocutor e amigo, mas a referência, ainda que explícita, é tão reduzida que qualquer *textualidade* se vê anulada, e reforça-se, assim, a impura *intertextualidade*.

Mas as coisas não se passam dessa maneira em *La Seconde apothéose de Rameau*. Quando há citação literal, salta-se para fora da música e o tempo musical é como que submetido a um choque: uma espécie de fratura que se quer propriamente *fratura*, *fenda*, mas que não logra sê-lo. É, antes, uma *quebra*, uma interrupção, um hiato em que se ausentam o nexo e o sentido, na busca de um significado. Não se trata mais, como dizia o axioma de Greimas válido para a obsessão do recitativo, de procurar um sentido diante da suposição de certa insignificância, como quer a referência ou o apelo a alguma fala, mas antes de uma busca de algo mais que um "mero" sentido: a busca por um significado; a música quer *conversar*.

Justamente por não implicar denotação e reportar-se a si mesma, talvez tenha desde sempre desejado a música, esta *semiosis introversiva* – como bem a definira um Roman Jakobson –, evocar feitos passados que enaltecessem os sentidos pelos quais a nova obra encontra formulação. E assim a música o fez desde os primórdios da escritura: ora a obra passada encontrava-se em estado fragmentário, como se fosse possível alguma função metonímica da linguagem musical que, fazendo uso de apenas uma parte, pudesse restituir o sentido do todo a que se refere; ora aquele excerto ao qual se reportava a nova obra servia, na realidade, de esteio estrutural, e a literalidade da referência transmutava-se em... *material musical*. A citação literal de outras peças dentro da nova obra é, pois, recurso tão histórico quanto a própria escritura. Mas é somente quando a referência se faz *material* que ela encontra êxito. Pois quando isto ocorria e ocorre, a

composição vai ao encontro de sua razão: a nova música, valendo-se em seu aspecto *relacional*, eminentemente *estrutural*, de seus materiais, prolifera os sentidos aos quais se reporta e dos quais, de alguma maneira, emana. Algo bem diverso de quando a referencialidade explicita-se e torna-se... *metalinguagem*.

Demonstração III

A rigor, a citação, enquanto tal, tem chance de êxito apenas em determinadas e precisas circunstâncias. Uma delas é quando, justamente, se verte em material estrutural e a literalidade de origem não toma forma no corpo da nova obra. Se o faz, o aspecto estrutural que dela emana é de tal ordem que o ouvinte não se atenta para a

Figura 55 – *Contrafacta*, de Flo Menezes: *Mille regretz* de Josquin Desprez em transcrição para quarteto de metais por Flo Menezes

externalidade do fragmento citado e o aceita como parte integrante da nova peça. Há, neste caso, integração, integração propriamente estrutural. Um exemplo dessa maneira de enfocar e, de certo modo, "domar" o amor pela obra de referência é minha homenagem a Josquin Desprez em *Contrafacta* (2013), para quinteto de metais e eletrônica em tempo real: a canção a quatro vozes *Mille regretz* de Josquin é primeiramente transcrita para quarteto de metais.

Figura 56 – *Contrafacta*, de Flo Menezes: transformação *à la* Stravinsky da transcrição de *Mille regretz* de Josquin Desprez

Após a transcrição, o adendo de uma trompa faz do quarteto de metais um quinteto, para todo o tecido harmônico metamorfosear-se substancialmente, como se se tratasse de uma lupa stravinskiana transformando o Josquin original. Intervenções ao nível harmônico, com consequências rítmicas e texturais, fazem referência, sem explicitação, às tantas releituras que o próprio Stravinsky fez do passado musical, elas mesmas não necessariamente "literalizantes". Todas essas etapas destinam-se, entretanto, ao preparo do *material musical* propriamente dito de peça; vertendo-se em material, a referência que seria explícita a Josquin, e implícita a Stravinsky, será transformada em referencialidade estrutural.

Figura 57 – *Contrafacta*, de Flo Menezes: p.9 da partitura

© edições flopan

Desse Josquin-Stravinsky resultam, então, segmentações da estrutura global, que são permutadas e submetidas a compressões e dilatações proporcionais dos intervalos (minha técnica de *projeções proporcionais*; *Contrafacta* é uma das raras peças instrumentais minhas nas quais não emprego também meus *módulos cíclicos*), numa

radical metamorfose do material de partida (que, ademais, jamais aparece enquanto tal na obra), resultando numa proliferação de materiais que então interage, em tempo real, com sua multiplicação pela eletrônica, em nível *espectral*, *espacial* e *estrutural*. As referencialidades são, pois, aos montes, mas não há literalidade de citações. Se há, ela existe respeitando-se a integridade estrutural e expressiva da obra nova: sugere-se que as versões original e metamorfoseada *à la* Stravinsky da canção de Josquin sejam executadas *antes* de *Contrafacta*.

Demonstração IV

Uma outra possibilidade de êxito no uso da citação é quando a obra citada não é propriamente fragmentada, mas é, ao contrário, citada *por inteiro*. Berio fez isso no terceiro movimento de sua *Sinfonia*, quando elabora todo o seu tecido por cima do rio escoante do *Scherzo* da *Segunda sinfonia* de Mahler. Por sobre este rio – e a temática da água é uma das centrais desta obra beriana, já existente na pregação de Santo Antonio aos peixes na canção que deu origem, como uma espécie de *material* desdobrado, ao movimento mahleriano –, Berio navega com seu navio turbulento e ao mesmo tempo lírico, avistando diversas paisagens. Elas, como se condizentemente com a velocidade da navegação neste *riocorrente*, só são observadas de modo parcial e são, portanto, fragmentadas: Berio comete o mesmo erro pousseuriano e cita excertos de – exageremos – quase toda a história da música. Mas justamente por muito citar, e por todos esses estilhaços estarem sustentados pela densidade fluente das águas mahlerianas que, ainda que integralmente presentes, ora submergem, ora emergem em meio às montagens das obras citadas, é que tudo faz sentido. Trata-se de uma das maiores invenções de toda a história da escritura, e de modo interferente nessa mesma história, em contundente operação retrospectiva e, ao mesmo tempo, especulativa. Mais que invenção, trata-se de intervenção: é impossível ouvir aquele Mahler, depois deste Berio, sem que os adendos e as intervenções costuradas por Berio não venham à nossa mente. Se a técnica de Pousseur

procurava olhar para frente enquanto o compositor olhava para trás, Berio procurava olhar de imediato para trás, mas sua solução inventiva certamente foi tão longe, e adiante, quanto a invenção pousseuriana.

Demonstração V

Em *Mahler in transgress* (2002-03), para dois pianos e eletrônica, assumo o alto risco de elaborar uma extensa obra toda calcada, como em Berio, num movimento mahleriano. Desta vez, trata-se do primeiro movimento da sua *Nona sinfonia*, que julgo ser – opinião compartilhada com Alban Berg e aqui já enunciada – talvez a maior música por ele jamais escrita. O movimento todo é transcrito para dois pianos, cuja transcrição deve preceder minha peça, e em seguida quase uma hora de música submete a estrutura integral de Mahler a diversas operações, dentre as quais interferências que a dilaceram no tempo. O sintagma, preservado em sua integridade, é, contudo, paradoxalmente estilhaçado, para além de suas metamorfoses intervalares e das interferências multiplicativas no nível dos espectros por meio da eletrônica em tempo real. O constructo mahleriano é, assim, radicalmente *transgredido*, a ponto de virar ao final uma outra coisa, e essa transgressão já se prenuncia nas próprias seções expansivas dos materiais, que se encrustam no próprio tecido mahleriano, abrindo nele *frestas*, *fendas* ou *fraturas*, não no sentido do erro permitido, mas sim no de uma espécie de *intrusão* no âmago do material, dele extraindo consequências formais. São as *Espansioni*, na partitura. Na grande seção final que se descola e decola do esqueleto mahleriano, e precavendo-me – e redimindo-me mesmo – do problemático emprego da citação literal, a obra citada converte-se em texto, textura e estrutura, para abstrair-se por completo na emergência de algo que dela se desprende. Foi minha leitura-comentário da obra-prima beriana.

Figura 58 – *Mahler in transgress*, de Flo Menezes: p.46 da partitura, com trecho da *Espansione 7*

© edições flopan

Demonstrações VI-VII

Constitui também recurso pertinente quando a obra nova é de tal ordem que *toda* a sua estrutura seja constituída de citações. Trata-se, nesses casos excepcionais, do que poderíamos chamar de *obras-mosaico*. O próprio Pousseur realizou uma das mais, senão *a* mais importante nesse sentido: sua "Fantasia variável do gênero ópera", *Votre Faust* (1961-68), realizada em colaboração com Michel Butor, e que é toda feita de citações.

Um outro caso, também excepcional, se dá quando a obra ocupa todo um concerto e faz desta própria condição uma paráfrase de um recital, em geral constituído de peças diversas: *Recital I (for Cathy)*, obra completada em 1972 também por Berio.

São casos de exceção, em que a fragmentação operacional do recurso à citação generaliza-se e se neutraliza em sua descontextualização, de modo que a própria quebra da enunciação metamorfoseia-se

em operação principal e constituinte de todo o enunciado. Não há descontextualização, pois o contexto é o da própria fragmentação.

Demonstrações VIII-IX

Caso curioso é quando não se trata propriamente de "citação", ao menos em sua literalidade, mas antes de... *citação de estilo*. Aí tem lugar a *paródia* ou a *paráfrase*, ou algo que a elas se assemelhe. Notável exemplo disso é uma das maiores peças de nosso Gilberto Mendes, sua obra-prima *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988), para *ensemble*. Temos paródia bem-humorada de tudo, a começar da clara referência, que se nega enquanto citação literal, à melodia, no saxofone, do início da *Sagração da primavera* (1911-13), de Stravinsky. Há, aí, uma espécie de viagem no tempo e nos estilos, bem ao gosto eclético de Gilberto Mendes, em que tudo se interliga e se entrelaça, mas ao contrário de Pousseur, sem qualquer "técnica" precisa de manipulação sistemática dos intervalos, e sem literalidade das "citações".

Diante da impropriedade das citações, a atitude de Gilberto Mendes faz do sacrifício erro e acerto: em relação à opção pousseuriana, perde no sacrifício de qualquer técnica de escritura, mas ganha com o sacrifício da explicitação literal de suas referências. Sem citar literalmente, Gilberto logra fazer o que Pousseur talvez não tenha conseguido: convidar-nos a ouvir tudo sem que nada nos cause estranheza. As referencialidades explicitam-se e quase deixam de ser "meras" referências, o que as empobreceria no domínio literal da citação, mas conservam-se apenas enquanto reenvios e, com isso, preservam igualmente o nexo discursivo da temporalidade diacrônica que a sincronicidade da obra de Gilberto, em sua globalidade, encerra. Uma experiência, aliás, que eu havia tentado em uma obra de juventude: *TransFormantes I* (1983), para orquestra de cordas com piano solista, uma "narração" por meio de arquétipos harmônicos – agregados que se fazem *entidades* –, evocando justamente estilos e denegando a literalidade da citação no corpo da obra em

si. Pedia, ademais, que o *Prelúdio nº 2* (1975), para piano, de Willy Corrêa de Oliveira, que constitui outro exemplo no qual são citados arquétipos da harmonia, mas não seus contextos, fosse executado *antes* de minha peça, prenunciando o que eu viria a fazer vinte anos mais tarde com *Mahler in transgress* e, depois, com *Contrafacta*.

Demonstrações X-XI

Há um último modo de fazer da citação algo que ganhe sentido, em vez de se passar por algo destituído de pertinência e de tornar problemática a obra na qual emerge: quando – situação igualmente excepcional – a *obra toda* de um grande criador é tematizada pela nova obra, de modo que fragmentos originários da obra do compositor abordado acabem ganhando sentido como se se tratasse não mais de um "mosaico", mas antes de um "caleidoscópio": é uma mesma imagem – a Obra do compositor em questão, com todo o sentido que sua globalidade possa ter – que é avistada através dos recortes da lente analítica dos músicos que a operam, segmentam e reelaboram. Mais uma vez o nome de Pousseur vem à tona, na liderança de uma das mais significativas criações musicais do século XX, tão mal conhecida: a monumental e maravilhosa obra de composição e improvisação coletivas do Ensemble Musiques Nouvelles da Bélgica quando da morte de Stravinsky, em 1971, *Stravinsky au futur – ou l'Apothéose d'Orphée*.

Também nesse sentido procurei pensar a invenção, concebendo, em colaboração com o pianista Paulo Álvares, uma obra de composição (e improvisação) coletiva aos moldes do que havia coordenado Pousseur, porém entrelaçando, em elos e diferenças estruturais, a obra de *dois* compositores: *In memoriam Berg-Bartók*, de 1985.

Nesses casos, a obra nova, que seria comentário de várias outras, deixa de ser comentário e passa a ser, efetivamente, uma espécie, em ato, de *análise*.

Demonstração XII

Mas a cilada faz-se sempre ameaçadoramente presente. Quando me propus a escrever *Traces* (2007), para quarteto de cordas e eletrônica em tempo real, os *traços* ou rastros da história deste gênero tipicamente burguês, de salão, não me saíam da cabeça. Cometi, na obra, os erros da citação literal e fragmentária de alguns quartetos que historicamente conferem ao gênero seu peso especial. O "lugar de honra" a que se referia Schoenberg quando falava do erro talvez tenha constituído armadilha subconsciente para o lugar que ocupam essas fragmentações. Mas o que eu queria, ali, era metamorfosear esses *materiais*, da mesma forma como a eletrônica metamorfoseava o próprio quarteto de cordas, e a espacialidade sonora, aí, tem papel crucial: o único momento em que os quatro músicos se encontram sobre o palco para tocar, como tradicionalmente o fazem, um "quarteto", citam com notáveis transformações um fragmento distorcido de um dos últimos quartetos de Beethoven, e o fazem em posição quase esdrúxula, totalmente desacomodados sobre o palco, e parcialmente de costas para a plateia. Desejei, assim, explodir o gênero, e junto com ele suas evocações literais, e o faço em sequência a este "trans-Beethoven": os músicos voltam a se espalhar, estilhaçando o quarteto no espaço, e a peça culmina com um solo do violino em meio à plateia, em que alguns de seus sons, congelados pela eletrônica, circundam por volta do público. Há *traços* de quarteto por toda parte e sob ângulos diversos: o histórico e o presencial, que se atualiza no espaço.

E há, também, outra coisa: sempre alguma explicação da parte de quem cita...

Demonstração XIII

A cilada chegou a entrelaçar até mesmo os pés daquele que mais fervorosamente se posicionou de maneira crítica diante do recurso metalinguístico à citação, recriminando seus companheiros de

Figura 59 – *Traces*, de Flo Menezes: trecho da p.6 da partitura, no qual se tem uma citação distorcida do terceiro movimento do *Quarteto* Op. 132, de Ludwig van Beethoven

viagem. Em seu *Dialogue de l'ombre double* (1985), peça escrita em homenagem aos 60 anos de Berio para clarinete e eletrônica – um projeto que Berio havia ele mesmo perseguido em sua *Sequenza IX* (1980), que acabou sendo escrita apenas para clarinete, mas que em princípio também seria uma obra interativa com eletrônica em tempo real a ser realizada justamente no Ircam, cujo projeto, por suas leves desavenças com o próprio Boulez, Berio não teria, contudo, levado a termo em decorrência do fato de o compositor italiano ter abandonado a direção da Seção de Música Eletroacústica daquela instituição –, Boulez cita textualmente não apenas a própria *Sequenza IX* de Berio (como que procurando fazer as pazes com seu amigo italiano), como também *In Freundschaft* (1977) – *Em amizade* –, igualmente para clarinete em sua primeiríssima versão, de Stockhausen. No táxi com o qual o levava ao Studio PANaroma em São Paulo em 21 de outubro de 1996, comentei com Boulez que eu tinha concordância com suas críticas severas ao uso das citações, deixando-o reagir em seguida. Boulez acenou reverberação em gesto verbal e demonstrou satisfação com meu comentário. Mas foi apenas ele assim se manifestar para eu cutucar a onça com vara curta e perguntar: "Mas então por qual razão há citação de Berio e de Stockhausen em seu *Dialogue de l'ombre double*?" Boulez reage então de imediato e profere em tom resoluto uma frase que até hoje me faz sorrir, quando dela me recordo: "*Mais c'était un cadeau d'anniversaire!*". "Ora, tratava-se de um presente de aniversário!", e nessas circunstâncias... bem, nessas circunstâncias as citações seriam permitidas!

Como vemos, mesmo aqueles mais críticos diante da citação podem cair na armadilha e, vira e mexe, se ver envoltos a esta tentação do amor, incorrendo em graves riscos de... erros.

Corolário

Texto não equivale a *intertexto,* e intertextualidade é sempre mais abrangente e múltipla que qualquer textualidade que a torne

literal e explícita. Em meio à obra musical, a citação é sempre um corpo estranho; menos que isso, apenas um de seus membros. A citação literal, em música, parte de um equívoco para cometer uma impropriedade.

Escólio

O desejo dialógico da citação opera por função anafórica. Mas na música – toda referencial em suas tramas que a atam e a desatam em relação à sua própria história –, a remissão literal desengata o decurso de sua diacronia, pois em vez de ater-se à referencialidade *tout court*, apela a um mero referente. Operação *extroversiva*, toda citação literal é, como diz sua adjetivação, literária, não propriamente *musical*. É também operação tautológica, porque procura trazer à temporalidade de sua história, como linguagem, o que já faz com a temporalidade do mundo: abstrair-se enquanto formulação autônoma e suspender, com isso, o próprio Tempo. Mas se em relação à temporalidade do mundo a música assim o faz para constituir-se em sua própria temporalidade, fazendo-o em relação a si mesma ela incide em violência contra a sua própria diacronia, expurgando-se para fora de si mesma. A *semiosis introversiva* em que consiste a obra musical é justamente *introversiva* porque, indo em movimento centrípeto em direção ao âmago de sua linguagem, extravasa-se por si só e, em movimento centrífugo, acaba por abraçar, de modo mais ou menos pleno, diversas instâncias de sua história. Quando a música faz uso da explicitude da citação, ela perde o tempo e a eficácia de sua profícua introspecção e se quer mais texto do que intertexto, algo que agride sua natureza. Toda *textualização* só pode ter lugar na música, sem ultrajá-la, se houver estratégia que restitua não parte, mas a totalidade do contexto a que anaforicamente se refere. Não é o referente que interessa à linguagem musical, mas antes sua intrínseca e extrínseca referencialidade. A música não é propriamente o lugar da textualidade, mas antes o lugar sublime, de suma abstração, da intertextualidade.

Conclusão [*Conclusio*]

Há erros e erros.

Alguns erros perdoo, como o lapso e a falha.

Quanto às impropriedades, as lamento.

Os sacrifícios, procuro entendê-los e, se posso, aceitá-los.

Alguns erros condeno veementemente, como o engano e, de modo bem mais complacente, o equívoco.

Outros, com convicção plena e fervor, defendo, como o desvio ou a fenda.

Mas se não todos, certamente a maioria desses erros continuarão a fazer parte de minha vida e, talvez, de minha música. Pois quanto a certos tipos de erro, Schoenberg tinha mesmo razão: eles de fato ocupam um lugar de honra.

São Paulo, julho de 2020

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo e altri saggi*. eBook. Roma: nottetempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ALIGHIERI, Dante. *Delphi Complete Works of Dante Alighieri.* eBook. [s.l.]: [s.n.], 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *Le Discours amoureux:* Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976), suivi de Fragments d'un discours amoureux. eBook. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*. eBook. Paris: [s.n.], 2012.

BENJAMIN, Walter. Der Erzähler. In: ______. *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt am Main: Surhkamp, 2002. p.127-151.

BERIO, Luciano. *Un ricordo al futuro* – Lezioni americane. Torino: Giulio Einaudi, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *DESPOESIA*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

DIDEROT, Denis: *Œuvres*. eBook. [s.l.]: Éditions La Bibliothèque Digitale, [s.d.].

ECO, Umberto. L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca. *Incontri Musicali – Quaderni internazionali di musica contemporanea diretti da Luciano Berio,* Milano, Edizioni Suvini Zerboni, n.3, p. 32-54, ago. 1959.

ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1989.

FITCH, Lois. *Brian Ferneyhough*. Bristol: Intellect, 2013.
FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas* – uma arqueologia das ciências humanas. eBook. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses – Une archéologie des sciences humaines*. eBook. Paris: Gallimard, 2013.
FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*. eBook. Braunschweig: ideenbrücke Verlag, 2016.
GREIMAS, Algirdas Julien. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.
JAKOBSON, Roman. Le Langage en Relation avec les Autres Système de Communication. In:______. *Essais de Linguistique Générales 2* – Rapports Internes et Externes du Langage. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973. p.91-103.
JAKOBSON, Roman. *Poetica e poesia* – questioni di teoria e analisi testuali. Torino: Giulio Einaudi, 1985.
LÉVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit*. eBook. Paris: Plon, 2014.
LOWINSKY, Edward E. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1961.
MENEZES, Flo. *Luciano Berio et la phonologie – Une approche jakobsonienne de son œuvre*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1993a.
MENEZES, Flo. *Un essai sur la composition verbale/électronique Visage de Luciano Berio. Quaderni di Musica Realtà Nr. 30**. Modena: Mucchi Editore, 1993b.
MENEZES, Flo. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg – Tratado sobre as entidades harmônicas.* 2.ed. rev. e ampl. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
MENEZES, Flo. Das "labotinthische" Verhältnis von Text und Musik bei Luciano Berio. In:______. *Musik-Konzepte 128 – Luciano Berio*. München: edition text+kritik, 2005. p.23-41.
MENEZES, Flo. *Música maximalista* – ensaios reunidos sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.
MENEZES, Flo. *Matemática dos afetos* – Tratado de (re)composição musical. (com CD). São Paulo: Edusp, 2013a.
MENEZES, Flo. Luciano Berio. In: DONIN, Nicolas; FENEYROU, Laurent (orgs.). *Théories de la composition musicale au XX*e *siècle*. v.2. Lyon: Symétrie, 2013b. p. 1095-120.
MENEZES, Flo. *Riscos sobre música* – ensaios, repetições, provas. eBook. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

NONO, Luigi. *Escritos e entrevistas*. Porto: Casa da Música, 2014.
NONO, Luigi. *La nostalgia del futuro – scritti e colloqui scelti 1948-1989*. eBook. Milano: il Saggiatore, 2019.
POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.
PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu IV*. Paris: Gallimard, 1989. (Bibliothèque de la Pléiade)
SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1984.
SCHOENBERG, Arnold. *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition, 1949.
SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.
SCHOENBERG, Arnold. *Pierrot Lunaire* – companion. Wien: Arnold Schoenberg Center, 2012.
SCHOPENHAUER, Arthur. *Gesammelte Werke Arthur Schopenhauers*. eBook. Dinslaken: Asklepiosmedia, 2014.
SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
TROTSKY, Leon. *Em defesa do marxismo*. São Paulo: Proposta Editorial, 1984.
TROTSKY, Leon. *Escritos filosóficos.* São Paulo: Iskra, 2015.
VALÉRY, Paul. *Œuvres II*. eBook. Paris: Gallimard, 1960. (Biblothèque de la Pléiade)
VALÉRY, Paul. *Cahiers I*. Paris: Gallimard, 1973. (Biblothèque de la Pléiade)

Todo construído tendo por base a estrutura expositiva da *Ética* de Spinoza – talvez o primeiro grande tratado de psicanálise da história –, o presente livro discorre sobre o *erro* na composição musical. Para tanto, parte de um argumento inicial, pelo qual se afirma que a melhor forma de entender, pensar e ensinar a composição musical é a *análise*. E analisamos sempre o que mais amamos.

Nesse processo, nosso *orolho* – aquele órgão imaginário e simbiótico entre o olho e a orelha, entre o ouvir e o olhar – detecta os *acertos* dessas obras que nos guiam e inspiram. Mas e quanto a seus *erros*? Pois não há obra perfeita, e a imperfeição é mesmo sinal de que a obra é algo vivo e que decorre de *fendas* que se dão em seu interior, na ausência de verdades absolutas.

A *fenda* é, entretanto, apenas *um* tipo de erro. Discorrer sobre os *erros*, diagnosticando seus tipos e avaliando, dentre tais categorias, aqueles que procuramos evitar, aqueles que combatemos, aqueles com os quais forçosamente convivemos, e aqueles que almejamos, é ao que se propõe este livro.

Flo Menezes é professor titular da Universidade Estadual Paulista (Unesp) na área da Composição Eletroacústica. Possui graduação (1985) em Composição pela Universidade de São Paulo, mestrado (1989) em Elektronische Komposition pela Musikhochschule-Köln, Alemanha, e doutorado (1992) em Arts et Sciences de la Musique pela Université de Liège, Bélgica. É compositor de obras dos mais diversos gêneros, professor no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp e atua como compositor e professor visitante junto a diversas instituições europeias e norte-americanas.

Imagem de capa: trecho de *Traces*, para quarteto de cordas e eletrônica em tempo real, de Flo Menezes